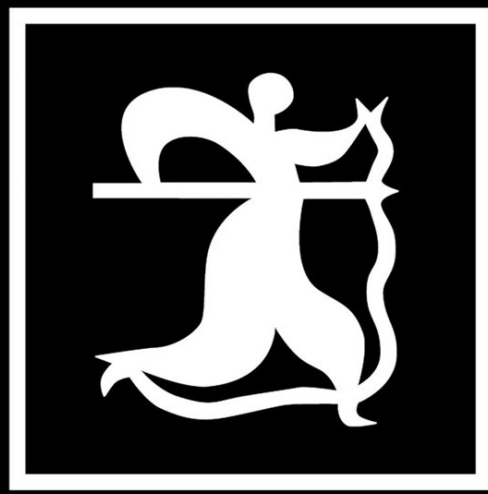
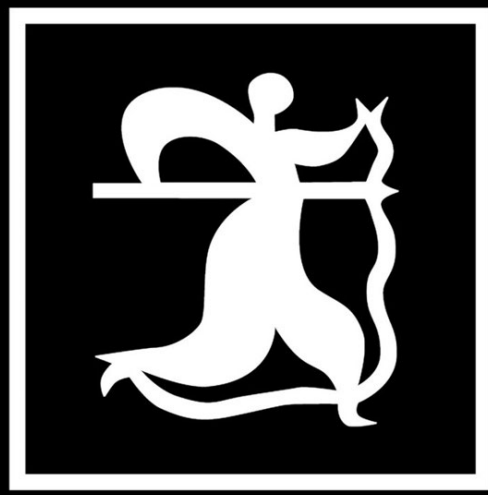


Canciones populares amorosas

Edición de
Francisco Gutiérrez Carbajo

CÁTEDRA
Letras Hispánicas



Canciones populares amorosas

Edición de
Francisco Gutiérrez Carbajo

CÁTEDRA
Letras Hispánicas

Canciones populares amorosas

Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo

CÁTEDRA

Índice

INTRODUCCIÓN

Las teorías sobre las canciones populares

Las opiniones de los creadores

La copla flamenca: una modalidad de la canción popular

Los asuntos de las canciones populares

El amor y el deseo

La presencia y la ausencia

La mirada, los ojos

El sueño y sus representaciones

Las manifestaciones negativas

ESTA EDICIÓN

BIBLIOGRAFÍA

CANCIONES POPULARES AMOROSAS

I. El amor y el deseo

II. La presencia y la ausencia

III. La mirada, los ojos

IV. El sueño y sus representaciones

V. Las manifestaciones negativas

NOTAS

CRÉDITOS

Introducción

LAS TEORÍAS SOBRE LAS CANCIONES POPULARES

Las canciones populares constituyen el inicio no solo de nuestra lírica, sino también de la literatura hispánica en general. Según Menéndez Pidal, existía lírica popular desde los orígenes latinos [1] y en nuestra península las jarchas inauguran el género de las canciones populares amorosas. Estas composiciones constituyen ya muestras ejemplares de la fusión de elementos populares y cultos que se desarrollará a lo largo de la historia, y, aunque en muchos casos aparezcan como anónimas, siempre son obras de un creador individual. Luego, mediante su propagación y difusión colectiva, llegarán a considerarse como producto de todo un pueblo que las acoge y las recibe como suyas. En los cinco volúmenes de Cantos populares de Rodríguez Marín se incluyen poesías de José Zorrilla, Augusto Ferrán, Ruiz Aguilera y de otros autores que se han divulgado sin indicar los nombres de sus creadores [2] . Manuel Machado valora muy positivamente su popularización y confiesa haberlas oído interpretadas como anónimas: «Yo he oído en boca del pueblo los cantares de Ferrán, de Trueba, de Montoto, los de Alfonso Tovar y Enrique Paradas, sin que el pueblo conociese estos nombres, honor de nuestra literatura» [3] . Ruiz Aguilera, sin embargo, condena con vehemencia esta práctica:

Cantares míos insertos en La América, en el Museo Universal y otros periódicos literarios (...) los he visto, al cabo de mucho tiempo de su primera publicación, reproducidos a menudo con absurdas variantes, sin que nadie se acordara ya de citar el nombre, ni la fuente de donde la habían tomado (...). Publicados los Cantares en Madrid, con mi firma al pie, iban a las provincias, allí se les echaba la tijera, insertábanse anónimos, y volvían a esta capital, en donde viéndolos, al parecer, huérfanos de padre, eran depositados en el torno de la gacetilla, esperando quizá que el autor de los expósitos los reclamara y los reconociera sin avergonzarse [4] .

Menéndez Pidal [5] y Rodríguez Marín [6] celebran la popularización de los cantares de Ruiz Aguilera y piensan que las variantes los mejoran. El autor salmantino no compartía esta opinión y pensaba que le estaban despojando de sus más queridos ropajes: «Con pocos regalos como este que le hagan al pueblo, me dejan en cueros vivos» [7] . Como anónima aparece en muchas colecciones de cantares populares esta soleá publicada por Augusto Ferrán en La Pereza: «Voy como si fuera preso / detrás camina mi sombra / delante mi pensamiento», y Rafael Alberti se refiere a la popularización de composiciones de Manuel Machado, de García Lorca y de algunas suyas [8] . En antologías de nuestros días [9] se recogen como populares coplas del cancionero de Manuel Balmaseda [10] y de otros autores contemporáneos.

A este proceso de divulgación y popularización han contribuido poderosamente los grandes artistas, como Joan Manuel Serrat y Enrique Morente, que han interpretado canciones recogidas en la colección de Rodríguez Marín («Deseada una cosa / parece un mundo, / luego que se consigue tan solo es humo») y de autores como Antonio Machado, García Lorca, Miguel Hernández y de los más representativos de los Siglos de Oro como Lope de Vega y San Juan de la Cruz. La composición de este último Aunque es de noche ha sido recreada, siguiendo el estilo de Morente, por Rosalía, y al igual que otras de sus canciones como «El mal querer» ha alcanzado una dimensión internacional.

La canción popular, por tanto, se caracteriza por la transmisión oral, aunque con frecuencia aparezca recogida en cancioneros, y por la propagación colectiva, en la que el pueblo puede introducir diversas variantes. No importa que sean creadas por autores cultos, ya que, como expone Alfonso X el Sabio en las Partidas, con los antecedentes de las grandes civilizaciones de Babilonia, Troya y Roma, el pueblo no solo está integrado por «los menestrales y los labradores», sino por el conjunto o el «ayuntamiento» de todos los seres humanos (los mayores, los menores y los medianos), ya que todos se necesitan mutuamente «para poder bien vivir y ser guardados y mantenidos» (Partida II, Título X, Ley I).

En estas civilizaciones la canción aparece unida a la poesía, a la

poiesis, es decir, a la actividad creativa, que es el sentido que le asignaba Platón a este término. Poesía y canción comparten un espacio en el que podemos encontrar reunidas la verdad, la bondad y la belleza. Se trata, por tanto, de un espacio privilegiado, de un universo único, en el que conviven la razón, la ética y la estética.

Eduardo Martínez Torner, para quien la canción es probablemente anterior a las demás manifestaciones artísticas [11] , observa que «una vez adquirido por el hombre el lenguaje articulado, llegó a la invención del verso, merced, probablemente, al elemento agógico de la música. Toda poesía primitiva era cantada, haciéndose, por lo tanto, inseparables durante mucho tiempo música y poesía» [12] . En esta línea José Manuel Caballero Bonald, refiriéndose a un gran creador de nuestros días, afirma que «ha logrado cerrar ese círculo donde la música y la poesía recuperan su más antigua y vivificante solidaridad» [13] , y, como observa el profesor López Estrada, «la canción y el baile han acompañado siempre a la vida de los pueblos; aunque los documentos y crónicas históricas callen o apenas se refieran a ello, en la Edad Media siempre hubo manifestaciones del canto y del baile que aparecían en determinadas circunstancias de la comunidad» [14] . Por su parte, el poeta y filólogo Luis Alberto de Cuenca, que ha escrito letras para canciones, ha constatado la fusión entre la música y la poesía, y ha argumentado que la primera poesía sería «poesía cantada»:

Yo creo que sí, porque me estoy imaginando a la tribu o al clan yendo a cazar al mamut de turno y entonando una especie de canción: «Vamos a batir al mamut», repetido tres o cuatro veces con intención claramente estética y evidentemente cantada. Hay un libro, del que hemos hablado otras veces, de Cecil Maurice Bowra, Primitive song [15] , que intenta responder a las cuestiones que surgen al respecto, que son muchas y muy atractivas. Música y poesía van de la mano. De hecho, la que llamamos «poesía lírica» etimológicamente no significa más que «acompañada con la lira». Y la épica, que es la otra gran poesía (...) también tiene ritmos musicales, está salmodiada, está recitada. Las grabaciones modernas de las canciones que de algún modo conforman el argumento de la gran épica bizantina aparecen desmenuzadas al estilo de las

cantinelas de Bédier, cuando quería explicar la Chanson de Roland [16] .

Una creación poética es una síntesis de teoría del conocimiento a disposición de todos, una disciplina que pueden manejar incluso los no especializados en cuestiones de filosofía o de ciencia. Una copla de tres o cuatro versos puede encerrar en su modesta brevedad, como observan Antonio Machado y Álvarez «Demófilo» y Francisco Rodríguez Marín, un alto pensamiento filosófico o una profunda emoción y contribuir a conocer «el desenvolvimiento de la civilización y del pensamiento humano» [17] .

El ilustre cervantista y relevante investigador de las canciones populares, don Francisco Rodríguez Marín, supo ya resumir el valor enciclopédico y abarcador de estas creaciones

... así como las flores, sobre recrear a quien las contempla, interesan poderosamente al naturalista, que descubre y estudia en ellas cien cosas muy importantes para la ciencia, así también en las coplas hay que examinar mucho más que el ser feas o bonitas, porque, como decía mi inolvidable amigo el insigne folklorista don Antonio Machado, padre de los dos grandes poetas que llevan ese apellido tradicionalmente ilustre, no son motivos puramente literarios y estéticos los que nos mueven a este género de estudios, sino que en él hallan objeto de interesantísimas investigaciones tanto el literato como el psicólogo, tanto el estético como el historiador, tanto el filólogo como el que aspira a conocer la biología y desenvolvimiento de la civilización y del espíritu humano [18] .

Abundando en estos pensamientos, escribía años después [19] : «En la poesía popular (...) se echa de ver cómo ama, cómo cree, cómo espera, cómo desconfía, cómo sufre y cómo aborrece cada pueblo [20] .

En cuanto a su evolución y terminología, para el diccionario de la

RAE canción deriva del latín cantio y la define como «composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música». Ese término es el de mayor uso por los estudiosos, aunque también emplean el de cantar, copla, balada, villancico, etc. Manuel Milá y Fontanals en sus Observaciones sobre la poesía popular emplea varias denominaciones:

Domina en todos ellos [en los modernos pueblos europeos] el canto narrativo que se apellida con el nombre general de canción, o con el de romance, tomado del que designaba las lenguas modernas en su infancia y las composiciones que en ellas se escribían, o bien con el de balada, en acepción procedente de la unión de la danza con la poesía para animar la primera, o para regular y facilitar la improvisación de la segunda, y que se ha de distinguir de la semi-dramática ballada de los provenzales, y la simplemente lírica balata de los italianos. Verdad es que el rico repertorio de la poesía popular moderna no se ciñe únicamente a las canciones narrativas y consta también de efusiones líricas [21] .

Marcelino Menéndez Pelayo, en Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, usa los términos de cantarcillos vulgares, letras para cantar, cantarcillos populares, letras populares, trozos cantables, cantos populares... Al analizar el auto sacramental Del pan y del palo, escribe: «No me parece de los mejores autos de Lope, aunque mereció ser reimpreso en la colección de Pedroso. Es de las alegorías, que, de pura ingenuidad, se quiebran y dan en lo pueril e irreverente; toda estriba sobre el cantarcillo vulgar «Del Pan y del Palo / me da mi esposo / váyase norabuena / uno por otro» [22] . Cuando estudia la versificación y el lenguaje de Las Almenas de Toro, opta por la de cantarcillo popular: «Hay también algunas reminiscencias de cantarcillos populares: “Velador que el castillo velas / vélate bien y mira por mí / que velando en él me perdí”» [23] . Cantarcillo tradicional lo llama al estudiar El caballero de Olmedo: «Esta obra dramática, como otras de las mejores de Lope, procede de un cantarcillo tradicional» [24] . El término cantar es el empleado, al analizar Peribáñez y el comendador de Ocaña: «Brotó, como otras muchas obras de Lope, de un cantar o de un fragmento de romance»

[25] . Con el nombre de canto popular se refiere a estas creaciones cuando examina el San Isidro labrador de Madrid, del mismo Lope. Conviene observar que en esta ocasión está reproduciendo afirmaciones de George Ticknor, que don Marcelino hace suyas, a la vez que pondera el «juicio atinado» de este autor. En sus observaciones sobre la comedia El conde Fernán González habla de letra popular: «Sirven de episodios en esta obra, como en casi todas de las de su clase, escenas rústicas de amor y celos, ofertas y requiebros pastoriles, una boda de villanos y dos bailes con tono y gusto de letra popular» [26] . La expresión trozo cantable se emplea al referirse al auto sacramental La Margarita preciosa . Es ingenioso y elegante, aunque de menos riqueza poética que el anterior [El villancico despojado]. Contiene algunos trozos cantables» [27] . Utiliza también la denominación de letra para cantar, al estudiar La adúltera perdonada [28] y Las mocedades de Bernardo del Carpio [29] .

El investigador y filólogo Andrés Bello [30] , en uno de sus numerosos estudios de lingüística y métrica, indaga en la naturaleza y en la estructura de las creaciones populares y observa que la canción engloba todas las composiciones de carácter lírico: «Canción es, como todos saben, un nombre genérico que abraza todas las composiciones líricas» [31] . Andrés Bello influye en otro sabio de la filología, don Ramón Menéndez Pidal, como ha demostrado Juan Antonio Frago: «Su edición y anotación del Cantar de Mío Cid tiene aspectos de gran modernidad y son manifestaciones del genio lingüístico de Bello, que con esta obra filológica aportaría estimable ayuda a la que décadas después consagraría a Menéndez Pidal» [32] , que acude también a varios términos para denominar la canción popular, como canto, canción, copla, cantar, cantarcillo, etc. Bajo el título de Cantos románticos andalusíes engloba las diversas modalidades de canciones populares, que él mismo designaría más tarde como cantares, canciones, cantarcillos, etc. Por ejemplo, al estudiar las jarchas, se pregunta: «Estas cancioncillas de tono popular ¿eran propias y exclusivamente mozárabes?» [33] . Más adelante se refiere a las «canciones del cordobés Abén Guzmán» [34] , al «tema de las canciones andalusíes o mozárabes» [35] ; para utilizar luego la de cantar: «con varios cantares de este tipo ejemplifica Carolina Michaëlis» [36] (...); «otro cantar son palabras de la doncella a su madre» [37] . Que identifica el término cantar con el de canción lo demuestra unas páginas más adelante, al referirse a la misma

composición: «... y la canción, abundante en arabismos, dice invocando a la madre...» [38] , y «en el cantarcillo andalusí el corazón de la amada se siente enajenado... en poder del amante... Estas canciones de ausencia abundan...» [39] . En España, eslabón entre la cristiandad y el islam emplea el término copla en el sentido métrico de cuarteta octosilábica asonantada [40] . Sin embargo, en otros trabajos aparece copla con el significado ya consagrado en el siglo XIX , como composición de tipo popular. En «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española» identifica copla con cantar: «Los muchos aficionados al canto popular español moderno conocen abundantes ejemplos de coplas compuestas por Augusto Ferrán, Melchor de Palau o por otros poetas, ora de importancia general, ora meramente local, que han tenido la fortuna de oír sus cantares repetidos por todos» [41] . Alude, en el mismo sentido, al «florecimiento del canto popular» [42] , a los cancioneros, cantares [43] y a los «colectores de cantares» [44] . En La primitiva lírica española manifiesta el juicio que merecían a Menéndez Pelayo los cantos del pueblo y cómo el mismo don Marcelino se refiere a los cantarcillos populares: «En la tradición del siglo XVI sobrevive un género de villancicos o cantarcillos populares que cantan temas de viaje» [45] . Se queja del olvido de estos cantos [46] , lamenta que no se conserve ninguna canción de mayo de esta época primitiva [47] , y, al analizar la famosa cancioncilla «En Cañatañazor / perdió Almanzor / el atamor», inserta en la Crónica de Lucas de Tuy, escribe: «Las primeras noticias de estos cantos populares son oscuras y secas por demás» [48] . Para suplir estas carencias, indaga en los cantos de veladores [49] , de segadores [50] y en otras modalidades de canciones populares:

Las fiestas nos ofrecían gran variedad de canciones. Además de las mayas, son abundantes los cantos de Nochebuena, las marzas, las canciones de la célebre fiesta de San Juan, en que los enamorados cogen juntos la verbena y el trébol, los cantos báquicos que entroncan con la fiesta goliardesca latina..., como una especie de canciones de viajes... podríamos añadir los cantos de romería [51] .

En este mismo contexto sitúa las canciones populares de la época

del Ciego de Cabra en «La primitiva lírica europea»: «Los coros femeninos con sus cantos de bailes debían ser en Córdoba diversión ordinaria todos los días de fiesta, así que debía de ser activa la composición de glosas sobre cantares antiguos y la producción de cantares nuevos para ser glosados» [52] .

En la estela de Menéndez Pidal, los profesores Dámaso Alonso, José Manuel Blecua, Álvaro Galmés, Diego Catalán, etc., dedicaron importantes trabajos a las canciones populares, utilizando igualmente diversas denominaciones. José Manuel Blecua lamenta la tardía acogida de estas composiciones: «Esas cancioncillas de los castellanos no alcanzaron el fervor de los cortesanos hasta la segunda mitad del siglo XV, y por eso carecemos de espléndidos cancioneros como los galaico-portugueses» [53] , y subraya la labor de su maestro: «Menéndez Pidal, fiel a su tesis tradicionalista, reconstruyó toda esa lírica perdida basándose en referencias de las crónicas (...) y en cantarcillos de los siglos XV y XVI » [54] .

Un gran poeta culto, como el Marqués de Santillana, podría ser el autor, según Blecua, de unos magníficos cantarcillos de tipo popular: «En el siglo XV, cierto poeta que parece ser el Marqués de Santillana escribe un delicioso villancico, en el cual intercala cuatro cantarcillos de tipo tradicional» [55] . Junto a estos términos emplea el de cancioncilla cuando se refiere a las jarchas [56] . Defiende la correspondencia entre las jarchas y los cantares de amigo castellanos [57] , y reseña los «cantos triunfales de que hablan las crónicas» [58] y otras composiciones como «los cantos fúnebres, cuya difusión es extraordinaria, y que aún se pueden oír entre los gallegos o los sefarditas de Tánger» [59] . Si Menéndez Pidal utiliza el término canció n para definir las mayas y las marzas, Blecua prefiere el diminutivo cancioncilla, que usa con profusión: «En esta cancioncilla recogida por Eduardo M. Torner en su cancionero [60] (...) eran tan frecuentes las confidencias o quejas a las madres en estas cancioncillas...» [61] ; y en relación con las canciones de Lope de Vega: «Muchas de esas cancioncillas naturalmente son creaciones personalísimas del Fénix» [62] . Junto a estas designaciones, recurre de nuevo a las de canci ón [63] y cantarcillo [64] .

José María Alín emplea en su Cancionero los nombres de canción y cancioncilla, aunque tampoco obvia los de cantos, cánticos,

cantarcillos, de los que subraya su carácter patrimonial [65] . Alín presenta varios ejemplos de una misma canción en las diversas etapas de su evolución: niñez, pubertad y madurez. Martínez Torner [66] , por su parte, emplea las de canción, cantar, copla..., y para Manuel Alvar los términos canción y canto son equivalentes: «Durante muchos años, los investigadores de la poesía sefardí no dieron importancia a otra cosa que a los cantos narrativos. Sin embargo, desde 1896 eran conocidas algunas canciones de bodas» [67] . Para designar las canciones de la antigua lírica tradicional, suele emplearse, según Alvar, el nombre de cantarcillo.

Para Dámaso Alonso «El núcleo lírico popular en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa: un villancico. En él está la esencia lírica intensificada: él es la materia preciosa» [68] .

Margit Frenk en su libro Entre literatura y folklore expone que en la lírica culta se identifica cantarcillo con estribillo y villancico con canción [69] , y en sus Estudios sobre lírica antigua explica que «los especialistas están de acuerdo en que el núcleo de las canciones líricas medievales que se pueden llamar «de tipo popular o tradicional» era una breve coplita de dos, tres o cuatro versos, un «villancico», como suele llamársele» [70] .

A estas composiciones de los siglos XV y XVI dedica Antonio Sánchez Romeralo su obra El villancico, nombre que ya aparece en el Cancionero Musical de Palacio, referido a la canción popular y en el Cancionero del British Museum y en el Cancionero General de Hernando del Castillo [71] . Sánchez Romeralo explica que los términos villancico y canción en un momento determinado de la historia designaban, como también afirma Carlos H. Magis, el mismo «complejo temático-formal» [72] . Precisa y deslinda las formas primitivas de este tipo de composiciones y reconoce igualmente su pervivencia en la actualidad: «Si hacia atrás el villancico nos conduce (al menos problemáticamente) hasta los mismos orígenes de la lírica europea, hacia adelante nos lleva hasta nuestros días: porque, efectivamente, el villancico se continúa en las coplas y seguidillas populares de nuestros tiempos» [73] .

Esos orígenes y su pervivencia son elucidados por Vicente Beltrán en su libro La canción tradicional [74] . Entre las muchas virtudes del libro de Beltrán, hay que resaltar que, junto a una selección muy

completa de coplas castellanas, se recogen versiones catalanas y portuguesas contemporáneas, y lo que falta en la mayoría de este tipo de obras: «una discreta antología musical».

Los profesores Carlos Alvar y Jenaro Talens recogen en su magna obra Locus amoenus versiones galaico-portuguesas y catalanas, junto a las castellanas, y, además, composiciones latinas, árabes, hebreas, mozárabes y provenzales, y constatan el desconocimiento de muchas de estas canciones, quizá debido a la censura eclesiástica [75] . Se comprueba, en efecto, que el problema de las denominaciones se encuentra implicado en la base de la caracterización de las composiciones populares.

En cuanto a sus principales asuntos, ya Menéndez Pidal los aborda en Cantos románicos andalusíes [76] , y en 1919 desmontó las tesis hostiles a la tradicionalidad y señaló la persistencia actual de las viejas canciones castellanas [77] . Dámaso Alonso, como observa Emilio García Gómez, ya puso de manifiesto que nuestra poesía se ampliaba por delante «en un siglo más», «y como las jarchas empalman con los villancicos, y luego con las coplas y cantares, se forma así, sin solución de continuidad, un «corpus» de poesía española popular con duración de casi diez siglos, fenómeno admirable y único en la literatura universal» [78] .

Compilaciones como la Antología de poesía tunecina contemporánea constituyen muestras muy significativas de la pervivencia de estas composiciones en nuestros días, así como de la relación entre la lírica árabe y la española [79] . Para Menéndez Pidal existe lírica popular desde los orígenes latinos, pues se trata de una poesía que se origina de manera espontánea (aunque atenida a sus propios formalismos) en la misma lengua: «La lengua y la poesía son una misma cosa. Los pueblos hijos de la gran cultura latina no podían pasarse cinco siglos sin un solaz literario, y este solaz existía...» [80] . La misma tesis sostiene Francisco López Estrada:

La dificultad de conocimiento no impide su consideración, la gente del pueblo se reúne por algún motivo y, según sea el caso, así es la canción o el baile que representa para ellos un fenómeno de identidad colectiva, establecido profundamente en el uso religioso,

mítico y lúdico de la lengua común. Esta poesía es de todos y se mantiene en la tradición [81] .

La gran dificultad para abordar la poesía producida en estas circunstancias era la inexistencia o la escasez de textos. En este sentido, el hallazgo de canciones mozárabes en las obras de las literaturas árabe y judía ha constituido uno de los mayores descubrimientos de la erudición moderna. Se trata, en primer lugar, de unas breves cancioncillas —las jarchas—, frecuentemente en lengua romance, que se hallan a la manera de cierre, al final de poemas largos árabes o hebreos, conocidos con el nombre de moaxajas. Al lado de la moaxaja, y como género popular, se cultivó también otra forma de poesía estrófica, el zéjel [82] .

La profesora Frenk en una conferencia pronunciada en el Ateneo de México en septiembre de 1952 señaló las relaciones entre las cancioncillas andalusíes o mozárabes y las «canciones de amigo» gallegoportuguesas, los cantares tradicionales castellanos y las chansons de femme francesas. En ese mismo año publicó Emilio García Gómez veinticuatro jarchas romances, pertenecientes a otras tantas moaxajas árabes; en el 1954 dio a conocer dos jarchas más y en 1965 nos transmite la serie de moaxajas con sus jarchas hasta ese momento descubiertas.

Un escritor egipcio del siglo XII formula ya algunas de las reglas de la jarcha y observa que debe estar escrita en árabe vulgar y con palabras del habla popular callejera...; en ocasiones, la jarcha puede estar escrita en lengua española, pero aun entonces hay que cuidar que sea cálida, abrasadora, penetrante [83] ... La jarcha —añade ese autor— es la «sal, ámbar y azúcar» del poema. Dámaso Alonso, por su parte, explica que los versos de las jarchas están tomados de las poesías populares en romance, y que esos versos forman la base métrica y musical sobre la que se construye la moaxaja: «Todo hace pensar que esta lírica de las jaryas es el punto de nacimiento de las muwassahas, y no viceversa» [84] .

Emilio García Gómez subraya que el secreto del género llamado moaxaja consiste en ser una composición donde lo esencial es la jarcha. Cita las palabras de Ibn Samā al Mulk, según las cuales el

poeta «encuentra la base y apresa la cola en la que ha de instalar la cabeza» [85] . Safadi es todavía más contundente en sus formulaciones: «Los moaxajeros se hacen primero con la jarcha y luego versifican la moaxaja con arreglo a la medida y rima de esta» [86] . Las investigaciones de García Gómez se entendieron mejor cuando Brian Dutton señaló la semejanza existente entre los términos técnicos utilizados en árabe para referirse a las diversas partes de la moaxaja y otros términos españoles bien conocidos como los de copla y vuelta» [87] .

Solá Solé, Linda Fish Compton y James T. Monroe, entre otros, han estudiado las relaciones entre la poesía lírica andaluza y los primitivos cantares amorosos españoles, mientras que Jiménez Benítez ha abordado las relaciones entre las jarchas y la poesía hispanoárabe y europea [88] . A la vista de las investigaciones señaladas, Deyermond concluye que, aunque la métrica de la jarcha y de la moaxaja tenga palpables semejanzas con la románica, ya no puede negarse la posibilidad de conciliar la métrica de la moaxaja con las de otras formas de poesía árabe fuera de España [89] . Por otra parte, las jarchas no constituían los únicos ejemplos de poesía amatoria puesta en boca de mujer en al-Ándalus: hay que contar también con la lírica de las poetisas de las cortes árabes, que Teresa Garulo relaciona con la que parece ser lírica femenina popular de transmisión oral [90] .

Siguiendo nuestra historia literaria, en el siglo XV el Marqués de Santillana y Juan de Mena prestaron atención a las creaciones populares cultivadas por la «gente de baja y servil condición», como diría el primero, o por los «rústicos», como escribe el segundo [91] .

La existencia de este tipo de composiciones no pasa desapercibida para las poéticas y gramáticas de los siglos XVI y XVII, que se ocupan de ellas, aunque no hasta el extremo que deseaba Gonzalo Correas. Así, Juan Díaz Rengifo en su Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes (1592) y Alonso López Pinciano en su Philosophia antigua poética (1596) se refieren a las creaciones populares. Antonio de Nebrija en la Gramática de la lengua castellana apoya algunos de sus ejemplos en romances, que él, en 1492, denomina antiguos, y Juan de Valdés en el Diálogo de la lengua (1535) considera que lo literario se encuentra

íntimamente ligado al lenguaje normal. Un poco más tarde, Sebastián de Covarrubias en su Tesoro de la lengua castellana o española, impreso por primera vez en 1606, resalta la importancia de los «cantarcillos triviales» juntamente con la de los refranes y romances [92] . Gonzalo Correas, en coherencia con su concepción del continuo trasvase de lo popular a lo culto y a la inversa, ilustra las exposiciones sobre gramática y métrica, en su Arte de la lengua española castellana (1625), con numerosas canciones populares, de la misma forma que inserta abundantes composiciones tradicionales en el Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627).

La obra cumbre de la literatura, el Quijote, aparte de las aventuras del ingenioso caballero, inserta otras historias, romances y canciones, como la siguiente, en la que siguiendo una tradición misógina de la literatura popular y culta se presenta a la mujer como veleidosa e inconstante:

Es de vidrio la mujer,

pero no se ha de probar

si se puede o no quebrar,

porque todo podría ser.

Y es más fácil el quebrarse,

y no es cordura ponerse

a peligro de romperse

lo que no puede soldarse [93] .

En el siglo XVIII Valladares de Sotomayor y en los siglos posteriores Manuel Milá y Fontanals, Antonio García Gutiérrez, Juan Valera, Joaquín Costa y Ramón Menéndez Pidal, entre otros, profundizaron en la poesía de tipo popular. Manuel Milá y Fontanals plantea cuestiones muy atinadas que más tarde formulará de un modo más

explícito Juan Valera. Señala también los conceptos de «temple» popular y de «tono», que anuncian las concepciones de Benedetto Croce y de Sergio Baldi [94] .

La poesía popular «es la síntesis de toda la poesía» para Gustavo Adolfo Bécquer, que, en el prólogo de La Soledad (1861) de Augusto Ferrán, nos legó algunos de los principios fundamentales de su propia poética y, acorde con la visión romántica, considera al pueblo «el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones». Otro autor romántico, Antonio García Gutiérrez, dedicó su discurso de ingreso en la Real Academia Española a las creaciones del pueblo, precisando que estas se encuentran en tres manifestaciones diferentes: los refranes, los cantares y los romances [95] .

El discurso académico de otro andaluz, Juan Valera, se centra igualmente en la canción popular, poniéndonos en guardia contra la barrera que suele establecerse entre los cantares populares y la poesía erudita: «... Lo que yo quiero advertir es el error vulgar que de este estudio y afición a los cantos populares ha nacido, poniendo muchas personas entre ellos y la poesía erudita cierta enemistad y antagonismo y despreciando a esta para ensalzar más a aquellos» [96] . Este proceder está equivocado, según Valera, por el escaso conocimiento que se tiene de las manifestaciones populares y de su trayectoria histórica. Al igual que Milá, destaca como uno de los caracteres esenciales de este género poético su impersonalidad [97] .

Aunque su nacimiento sea anterior, el florecimiento de las composiciones populares entre nosotros se produciría, según Valera, durante los siglos XVI y XVII, y el auge de la poesía petrarquista no entorpecería su desarrollo [98] . Esta tesis ha sido confirmada más tarde por Rafael Lapesa [99] y José Manuel Blecua [100] , entre otros.

No es el discurso académico el único trabajo en el que Valera se refiere a la poesía popular. Al frente de la segunda edición del Horacio en España, de Menéndez Pelayo, inserta un Juicio crítico de la primera edición en el que sostiene que la poesía popular es épica o narrativa y no lírica, y afirma ahora que «no hay verdadera y alta poesía sino la llamada erudita, y que, desde esta, la mejor, la más sencilla y natural, la más briosa y concisa es la horaciana» [101] .

Dámaso Alonso compara esa apreciación con la que Menéndez

Pelayo defendía por aquellos años sobre otro tipo poético, aunque después, como en otros casos, cantó la palinodia y admite la postura pasajera de este, pero no la de Valera [102] .

La importancia que la canción popular había ido adquiriendo a través de los siglos —y de un modo especial a lo largo del siglo XIX — lo pone de manifiesto el hecho de que autores como Joaquín Costa, cuyos intereses se centraban en otros asuntos, le prestase singular atención. Ello quizá estaba motivado porque el autor del Colectivismo agrario consideraba que difícilmente podría conocerse en su integridad la naturaleza de un pueblo sin estudiar estas manifestaciones [103] . Para Joaquín Costa existe poesía popular siempre que sepa interpretarse y expresarse el sentimiento de la colectividad: «Toda poesía (...) cuyo autor se ha inspirado en el espíritu general y ha procedido como órgano y ministro suyo, identificándose más o menos con él y llevando su voz es poesía popular» [104] . Observa, sin embargo, que la creación literaria acentúa el carácter individual y la popular se produce cuando el pueblo se reconoce objetivado en la obra, la acoge y la sanciona con su aprobación. Encuentra explicable que haya podido sostenerse una duplicidad de fuentes para la poesía popular (la teoría romántica del pueblo autor y las tesis defensoras del subjetivismo más absoluto), porque no han sabido distinguirse los dos momentos de desarrollo de esta poesía, es decir, su composición y su popularización, su origen inmediato y su asimilación posterior. Joaquín Costa está alumbrando ciertas intuiciones que se anticipan al concepto de reelaboración tradicional sostenido por Menéndez Pidal: la mejor definición de poesía popular es «la que vive en variantes» [105] . Joaquín Costa observa que este fenómeno puede producirse por sustracción, por adición o por alteración [106] . A las variantes se refiere también Menéndez Pelayo cuando culmina sus estudios sobre la poesía popular. En un primer momento, concretamente en el año 1877, don Marcelino la valora de forma negativa, de la misma forma que calificó la poesía del gran Góngora de «execrable y baladí», y consideró a Gustavo Adolfo Bécquer y a Rosalía de Castro poetas inferiores frente al germánico Heine. Después, en todos los casos, como ha explicado Dámaso Alonso, supo rectificar. Menéndez Pelayo expone sus primeras tesis sobre la poesía popular en el Ultílogo a su Horacio en España y no debió de prestar atención a los retazos de los antiguos cancioneros

portugueses que habían ido publicándose desde 1823 ni a Il Canzionere portoghese della Biblioteca Vaticana, editado en Halle por Ernesto Monaci, dos años antes del Horacio en España. Por otra parte, resulta extraño que no se hubiese enterado del reciente descubrimiento de las jarchas, cuya repercusión fue inmensa en el mundo científico.

Sus tesis del año 1877 van a ser desautorizadas por el mismo Menéndez Pelayo con otros argumentos que expondrá en la Antología de líricos. No se preocupa por historiar las antologías anteriores a las suyas, como La Floresta de Böhl de Faber ni el Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor (1829), de don Agustín Durán; sin embargo, al final del segundo tomo de la Antología expone que acaba de descubrir, a través del cancionero gallego-portugués, la poesía popular y canta su grandeza [107] .

Al comentar ahora en la Antología de líricos las canciones de amigo galaicoportuguesas, escribe: «Los que al anuncio de la publicación íntegra del Cancionero de la Vaticana temieron encontrarse con una de esas colecciones de versos sin poesía... hubieron de sentir la más grata sorpresa ante el hallazgo de tantos y tantos rasgos del juvenil lirismo» [108] . Por otra parte, en sus Estudios sobre el teatro de Lope de Vega va a encontrar en las comedias del Fénix un caudal de lírica tradicional que, juntamente con el de los cancioneros gallegoportugueses, abrirán a «la profunda comprensión de don Marcelino un mundo inmenso de poesía que antes airadamente se había negado a aceptar» [109] . Menéndez Pelayo no solo empieza a valorar las creaciones populares, sino que está «enunciando explícitamente, indirectamente, una de las leyes de nuestra tradicionalidad: la lírica tradicional española, de origen medieval, persiste y se prolonga en el Siglo de Oro, y allí ha de ir a buscarse» [110] . Esta teoría, esbozada ahora, aparece ya completamente desarrollada en el tomo III de la Antología de líricos (1892). Don Marcelino se percata ya de la fuerza de la tradición oral y, movido por esta fuerza, añade a la Primavera y Flor de Wolf y Hofmann un tercer tomo titulado Romances populares de la tradición oral; y, aunque referido al ámbito lingüístico gallego, reconoce ahora, junto a la poesía épica, una primitiva lírica popular de «rara ingenuidad y belleza», al referirse a las cantigas de amigo.

La nueva sensibilidad hacia ese tipo de poesía lo llevó a considerar las cancioncillas como células generadoras de muchas obras de nuestro teatro clásico: «Así, por obra de Juan del Encina, de Lucas Fernández, de Gil Vicente y de sus numerosos imitadores, las antiguas villanescas no solo adquieren la forma definitiva del villancico artístico, sino que se transforman en elemento dramático, y son como la célula donde sucesivamente se van desenvolviendo la égloga y el auto» [111] . Valora igualmente el gran acierto de Lope de Vega al introducir canciones populares en muchas de sus obras de teatro.

En sus Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, al analizar el auto de La Maya, subraya la importancia de lo popular [112] , como lo hace con El viaje del alma [113] . Reminiscencias de las canciones populares encuentra en obras como El sol parado y La Venta de la Zarzuela [114] .

Menéndez Pelayo vuelve a reiterar estas tesis cuando analiza otras obras de Lope como El Caballero de Olmedo [115] , Peribáñez [116] , El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón [117] , El vaquero de Moraña [118] , etc., y apela a la variante para explicar la evolución de la poesía tradicional [119] .

Tampoco fueron homogéneas las posiciones que sostuvo Juan Ramón Jiménez sobre la poesía popular, aunque en la mayoría de los casos se muestra favorable a la misma. Si en su Segunda antolojía poética (1898-1918), aparecida en 1922, afirma que «lo exquisito que se llama popular es siempre imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido» [120] , en sus observaciones sobre la poesía de Bécquer vuelve sobre este asunto y señala que el poeta sevillano «unió la balada alemana con la poesía popular española» [121] . En otra ocasión considera que las Rimas de Bécquer constituyen el «son mezclado de la copla popular andaluza y lo nórdico europeo» [122] . Varios años después, el considerado como poeta hermético [123] vuelve a valorar lo popular en Crítica paralela [124] . La preocupación juanramoniana por lo popular no contradice su afirmación «a la minoría siempre», ya que, como aclara en una carta a José Luis Cano en 1949, esa minoría se encuentra en todas partes, en el pueblo cultivado por sí mismo tanto o más que en el hombre «culturado» en los libros de las

ciudades. En otra carta escrita el mismo año a Ángela Figuera refleja su afición a los sones y a los ritmos populares y su devoción por autores como Bécquer, Ferrán [125] y la Institución Libre de Enseñanza:

Con Bécquer, con su amigo Augusto Ferrán, empieza en la poesía española del siglo XIX, después del presentimiento, la comprensión de lo popular; lo popular en la vida y en el arte, que pronto, en lados diferentes del arte y de la vida, los hombres de la Institución Libre de Enseñanza (...) habían de señalar [126] .

Para el poeta Ángel González, es fundamental la recuperación de lo que hay de artístico en lo popular por Juan Ramón, [127] y el aprovechamiento, según el propio autor, de la vena popularista de Ferrán, Béquer, Rosalía y Verdaguer [128] .

Juan Ramón no solo elabora teorías sobre las creaciones populares, sino que también publicó cantares de este tipo, como observa Rafael Cansinos Assens, que en La copla andaluza reproduce dos soleares compuestas por el poeta de Moguer [129] . En Rimas y Almas de violeta inserta canciones populares, que reproduce Manuel Alvar [130] , y Graciela Palau alude a unos cantares publicados en el periódico sevillano El Programa. En La estación total figuran varias seguidillas populares sin estribillo [131] y en el poema «Canción de canciones», incluido en el libro Leyenda, el culto Juan Ramón expone poéticamente los principales asuntos de la canción popular, como el tiempo, la vida, la muerte [132] ... Concibe la canción «como la expresión total de una realidad visible e invisible, como esencia perdurable, como futuro vivo de la poesía popular» [133] , que goza de eternidad: «Canción, tú eres mía y vivirás, vivirás; / y las bocas que te canten, cantarán eternidad» [134] . Con frecuencia, en los poemas extensos aparecen incrustadas canciones populares flamencas, que pueden considerarse préstamos literarios, procedimientos muy frecuentes en su obra, juntos con el collage [135] . De esta forma, estaba poniendo en práctica la propugnada combinación de lo popular y de lo culto, un recurso ya clásico utilizado, entre otros, por Safo y Catulo, y, en un acercamiento mayor a lo popular, llega a

componer auténticos cantares despojados de todo revestimiento culto. Este tipo poético, según Juan Ramón, no solo se encuentra en el romancero y en nuestras canciones populares, sino también en Jorge Manrique, en Lope de Vega, en Bécquer, en Rosalía de Castro, etc., que confirman su concepción de lo popular [136] , compartida con otros poetas coetáneos, como Fernando Villalón [137] .

A la consolidación de las teorías expuestas contribuye poderosamente don Ramón Menéndez Pidal, que expuso sus tesis sobre esta cuestión en multitud de trabajos. En sus estudios sobre Poesía popular y romancero (1914-1916) abogaba por el nombre de poesía tradicional, reelaborada y recreada por el pueblo, que va a imprimirle una serie continuada e ininterrumpida de variantes [138] . Sobre esta tesis [139] vuelve en la conferencia del año 1922 en la Universidad de Oxford: «Frente a la afirmación moderna de que una poesía tradicional es anónima simplemente porque se ha olvidado el nombre del autor, hay que reconocer que es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales que se suman y entrecruzan: su autor no puede tener un nombre determinado, su autor es legión» [140] . Esta diversidad de variantes en la canción popular, que, dado su carácter oral, arranca casi desde el primer momento de su creación, impide fijar su texto primitivo, ya que, desde ese primer instante puede presentar distintas modalidades [141] . Así, al estudiar las ciento sesenta versiones modernas del romance La boda estorbada, consigna la dificultad de «restaurar» una primera y definitiva muestra de donde deriven las demás. Pretender reconstruir el texto primitivo de una canción popular es un intento propio de la reacción antirromántica, que solo ve el aspecto negativo de las variantes. La canción popular va elaborando y conformando su estilo mediante esta multiplicidad de actos de creación y recreación, «que la propagan a través del espacio y la perpetúan a través del tiempo» [142] . Como resultado de sus propias investigaciones y de los trabajos en otras áreas afines, concluye Menéndez Pidal que la poesía popular no es estática y cerrada, sino dinámica, «capaz de suscitar múltiples desenvolvimientos en la imaginación del que la repite» [143] , y abierta, siempre en trance de corrección, «un ser animado, que perdura no en la fijeza de la escritura y del libro, sino en el mudable canto del pueblo, y la variante es su palpitación vital» [144] . La propensión a la refundición la encuentra también en las obras juglarescas [145] .

Un buen conocedor de la canción popular, como Stheintal, sostiene tesis análogas a las de Menéndez Pidal y explica que estas canciones se propagan y difunden con infinitas variantes, renovándose constantemente como un río renueva sus aguas, sin dejar de ser por eso el mismo río. Stheintal tampoco entiende la colectividad como un ente unitario al estilo romántico, sino como una suma de individualidades [146] , y la imagen que presenta de la canción popular comparándola con un río y que Menéndez Pidal ilustra con el verso de Gerardo Diego sobre el río que «canta siempre el mismo verso, pero con distinta agua» [147] merece unas mínimas matizaciones. Por muchas que sean las variantes de una canción popular, algo permanece siempre inalterado que permite seguir hablando de la misma canción. La canción se difunde y tiene éxito porque el público la reconoce, a pesar de que las iniciativas de cada receptor y propagador hayan podido alterar su estructura originaria [148] .

El carácter popular y tradicional de la canción no radica, por lo tanto, en su origen, sino en la reelaboración colectiva, porque en ella intervienen o pueden intervenir no solo las clases populares (el «pueblo-nación»), sino también los artífices cultos. No suscribe la distinción establecida por Croce entre «poesía popular» y «poesía de arte», ni tampoco la calificación de «poesía artística» asignada por Durán y Wolf a un tipo de poesía para diferenciarla de la popular. Menéndez Pidal cree más apropiada la denominación de individual o artificiosa que la de poesía artística, y señala que entre ambos tipos poéticos existen diferencias cuantitativas y cualitativas [149] .

Menéndez Pidal estudia las áreas geográficas ocupadas por las «ondas» de propagación de variantes en los romances, lo que le lleva a explicar diversos fenómenos de repartición dialectal y de geografía lingüística [150] . Insiste en que la canci ón popular es la creación de un autor que se siente pueblo, mientras que la tradicional es poesía de un pueblo que se siente autor. En Cantos románicos andalusíes vuelve sobre la reelaboración colectiva, que «va puliendo el estilo personal como el agua del río pule y redondea las piedras que arrastra su corriente» [151] . La teoría tradicionalista se sustenta en la comprobación de la antigüedad de estas canciones y en su propagación posterior. Aduce, entre otros ejemplos, las canciones Tres morillas me enamoran en Jaén y Gritos daban en

aquella sierra, incluidas en el Cancionero Musical de la época de los Reyes Católicos, que seguían cantándose en el siglo XX refundidas en portugués [152] , de la misma forma que seguía interpretándose la cancioncilla A la orilla de una fuente una zagala vi por los judíos de Bulgaria. Analiza ejemplos de canciones populares documentados en varias crónicas de la primera mitad del siglo XII , como la Historia anónima de Sahagún, la Historia compostelana y la Chronica Adefonsi Imperatoris, anteriores, por tanto, a la fecha en que la teoría individualista sitúa el nacimiento de la poesía lírica española [153] . La reelaboración popular de las canciones del siglo XIX es un fenómeno experimentado también en las de los siglos XX y XXI [154] .

Con la denominación de popular engloba Julio Cejador [155] las dos etapas que distingue Menéndez Pidal: la popular y la tradicional, y sus opiniones sobre las antiguas canciones populares fueron formuladas dos años después del discurso de Menéndez Pidal sobre la primitiva poesía española [156] . Cejador se extraña de las afirmaciones de don Ramón de que en ninguna historia literaria se estudiaran estas composiciones, cuando ya él en 1915 había defendido la existencia de las antiguas coplas y canciones en su Historia de la lengua y literatura castellana:

La verdadera lírica castellana está en las coplas y cantares, que también comienzan a imprimirse en el siglo XV, aunque no se hayan hecho sobre ellos los estudios que se han hecho sobre el romancero. Esta poesía lírica popular hállase desparramada por los libros de aquel siglo, esperando que algún crítico la junte en libro aparte [157] .

Considera estas composiciones tan antiguas, ricas y hermosas como la epopeya, y, frente a los que defienden la «insensibilidad de la lírica castellana» y su carácter rudo y seco, Cejador argumenta que basta abrir su Floresta de antigua lírica popular y «leer por donde se quiera» para demostrar su falsedad [158] .

Lamenta que los alemanes Juan Nicolás Böhl de Faber y Fernando

Wolf, buenos conocedores de la canción popular, y coleccionistas ellos mismos de composiciones de este tipo, no alcanzaran a conocer las fuentes descubiertas con posterioridad, como el manuscrito de Palacio, el Cancionero de Évora, el Cancionero de Upsala descubierto por Rafael Mitjana [159] , y sobre todo que no tuvieran noticia de los libros de vihuela de Luis Millán, Narváez, Mudarra, Fuenllana, etc. Böhl de Faber aprovechó, sin embargo, las composiciones populares insertas en nuestros cancioneros y romanceros, impresos y manuscritos, para recopilar su Floresta de rimas antiguas castellanas, y más tarde su hija Cecilia Bölh de Faber habría de publicar en el siglo XIX una de las primeras colecciones de cantos populares [160] . La intención de Cejador es recoger las canciones desperdigadas en libros y manuscritos de los siglos XV, XVI y XVII , que no habían sido considerados por los antólogos anteriores [161] .

Un complemento indispensable de estas composiciones es la música, ya que todas ellas en otros tiempos se cantaron, y siente no poder ofrecer la correspondiente notación musical, aunque «hasta sin música es tan viva y está todavía tan fresca en el sentimiento y aroma que diríanse poesías compuestas hoy mismo» [162] . Son las únicas manifestaciones poéticas que han sabido soportar los embates de la moda, conservando su frescura y lozanía [163] .

Considera el villancico como la primera manifestación de las canciones populares, comparándolo con el refrán, y comenta la famosa frase de Correas: «De refranes se han fundado muchos cantares, i al contrario, de cantares han quedado muchos refranes» [164] . En cuanto a los aspectos métricos, rechaza el concepto de ametría, defendido por Menéndez Pidal, refuta el de irregularidad que propugna Henríquez Ureña, y recurre al libro De Música (1577) de Francisco de Salinas y al Arte grande la lengua castellana (1626) del maestro Gonzalo Correas, para establecer los «principios de la métrica popular castellana» [165] . Defiende así el carácter silábico del verso castellano, «mal que le pese a Pedro Henríquez Ureña» [166] . La regularidad de nuestras canciones populares se apoya, según el historiador, en el número determinado de sílabas al que se ajustan sus versos y en la distribución regular de los acentos [167] . Sus argumentaciones vienen confirmadas a posteriori, una vez analizados y medidos los miles de versos de su antología. Otros

estudiosos posteriores han confirmado la tesis de Cejador. Así, José María Alín, después de asegurar que, en buena medida, el dístico de nuestras poesías tradicionales es regular, rebate, con datos empíricos, la supuesta irregularidad defendida por Henríquez Ureña. A nadie se le ocurre pensar que las «coplas de Jorge Manrique o las seguidillas, pongo por caso, sean irregulares por el mero hecho de combinar versos de 8/4 o 7/5 respectivamente» [168] .

Benedetto Croce distingue entre poesía popular y poesía de arte, y argumenta que las concepciones de Menéndez Pidal y de Stheintal son accidentales porque siguen un punto de vista filológico y externo, y no psicológico o interno como él sostiene [169] . Para el crítico italiano lo que caracteriza a la canción popular es el tono [170] y suscribe las palabras de su compatriota Alessandro D'Ancona: «Poesía popolare è locuzione facilissima a proferirsi, ma difficile è definire il genere che per essa designa» [171] . La diferencia entre la poesía popular y la del arte no es nunca absoluta ni esencial. Cita un trabajo de Goethe [172] y sostiene que la poesía popular desempeña en la esfera estética el mismo papel que desempeña el sentido común en la esfera intelectual y la candidez o inocencia en la moral [173] . Croce piensa siempre en una poesía individual de autor individual, lo mismo en el caso de la poesía popular que en la del arte. El continuo proceso de transformación que la transmisión por tradición oral lleva a cabo en la poesía popular es comparable al incesante imitar, retocar y rehacer que existe también en la poesía del arte por parte del autor y de los amanuenses, editores, intérpretes y demás transmisores [174] . El enfoque individualista de Croce respecto a la poesía y al arte popular en general está acorde con la crítica que lleva a cabo de los géneros artísticos y literarios en su Estética como ciencia de la expresión y lingüística general [175] . Las ideas de Croce lograron alcanzar una amplia difusión sobre todo en Italia, como lo pone de manifiesto la obra de Antonio Viscardi, Preistoria e storia degli studi romanzi [176] , en la que se recogen artículos de Mauricio Vitale, Ermanno Mozzali, Carla Crenosi y del propio Viscardi.

Sobre esta órbita gira la obra de Sergio Baldi y su concepto de escuela popular, en la que intenta armonizar el criterio psicológico de Benedetto Croce y el filológico de Menéndez Pidal. Ambos criterios se armonizarían, según Baldi, en su teoría de

«reelaboración colectiva», que resume en la fórmula siguiente: «poesía de tono popular reelaborada por el pueblo» [177] . Reconoce la distinción entre esos dos tipos de poesía y observa que ya en 1711, cuando Addison estudia la antigua balada de Chevy Chase, la poesía popular no era otra cosa que las canciones que se transmitían de generación en generación y que se entonaban entre el pueblo y por el pueblo. El autor de la poesía popular es el pueblo, no concebido de manera colectiva como en la tradición romántica, sino como una suma de individuos a los cuales una especial situación ambiental y el movimiento rítmico de la danza han favorecido un particular estado de trance en el que los versos brotan idénticos de las bocas de los diversos individuos [178] . Para Baldi también entraña dificultades la concepción filológica de Menéndez Pidal, ya que este más que defender el «origen popular de la poesía se refiere al fenómeno de la "reelaboración popular"», un criterio que conviene completar con el de Croce [179] . No se trata de que una explicación filológica imponga limitaciones a una explicación estética ni a la inversa, sino más bien de un enriquecimiento mutuo. Para Baldi, las variantes, en el que se asienta la base de la teoría tradicionalista, llevan implícito un determinado sentimiento que es el que marca el tono popular [180] . Por otra parte, no todas las variantes son iguales: así como se distingue entre la corrección del autor y la del copista, hay que distinguir entre la variante debida a la simple repetición de la originada por la tradición [181] , e insiste en una solución intermedia entre el «colectivismo romántico» y el «esasperato e polémico individualismo» [182] . Hay que salvar, por una parte, en el fenómeno de la poesía popular, lo que hay en ella de individual y lo que hay de colectivo, objetivo que se logrará, según Baldi, si se admite en esa reelaboración un «elemento de comunidad», que es lo que permite que se entrecrucen las variantes sin que se desentonen. Baldi defiende armonizar las teorías de Menéndez Pidal y Croce y propone el concepto de «escuela popular».

Observa que este concepto de «escuela» es más apropiado para explicar con precisión esas semejanzas por grupos líricos, ese elemento común («qualcosa di comune») que los caracteriza. E incluso más correcto sería hablar de «escuelas populares», tantas cuantas puedan ser identificadas espacial y cronológicamente. De esta forma cree que se armonizarían el concepto croceano de «tono» y el de «tradición», propuesto por Menéndez Pidal [183] .

Un buen seguidor de la teoría pidaliana, Dámaso Alonso, comenta la escasa atención que se le había prestado antes del siglo XX a los estudios sobre lírica popular, y los reparos con los que era admitida por nuestra crítica literaria [184] . Sostiene que el tipo de poesía que propugnaban los románticos y posrománticos como paradigma de lírica popular va a encontrar en la poesía tradicional castellana su perfecta realización [185] .

Dámaso Alonso se refiere elogiosamente a los trabajos expuestos de Menéndez Pidal sobre la canción popular y observa que a este y a su escuela les tocó estudiar con pormenor y detenimiento esa «veta» de nuestra lírica. En el mismo sentido se pronuncia José Manuel Blecua: «Menéndez Pidal reconstruyó toda esa lírica (...) basándose en referencias de las crónicas (...) y en los cantarcillos de los siglos XV y XVI» [186] . Uno de los grandes aciertos de Menéndez Pidal, según Blecua, fue demostrar la correspondencia temática y formal entre las jarchas y los villancicos castellanos posteriores, sobre todo los llamados cantares de amigo [187] . Repasa los ejemplos aducidos por Menéndez Pidal y sostiene que el famoso Cancionero Musical de Palacio «viene a ser para nuestra lírica tradicional lo que un cancioneiro para la portuguesa», y que no constituye una muestra aislada, «sino el más extenso ejemplo de fervor por lo tradicional que ya comienza tímidamente a aparecer en el Cancionero de Herberay (posterior a 1458) y que estaba ausente del famoso Cancionero de Baena» [188] . La misma afición a la canción popular encuentra en Juan del Encina, Lucas Fernández, y más tarde en Lope de Vega y Tirso de Molina, entre otros. Es, sin embargo, Gil Vicente el que llevó a sus últimas consecuencias su amor a este tipo de composiciones, como ya constató Menéndez Pelayo» [189] . Entre los numerosos villancicos del Cancionero general de 1511, algunos, según Blecua, gozaron de un clamoroso éxito popular. Pero serán, sin embargo, «los vihuelistas y polifonistas los que en pleno Renacimiento contribuirán con más esfuerzo, y con más ejemplos de extraordinaria belleza, a mantener este fervor por la cancioncilla de tipo tradicional» [190] . La convivencia en la época renacentista de la lírica popular con la importada de Italia es un hecho que ya no admite controversia: «Hacia 1550 están en pleno vigor las tres grandes corrientes poéticas: la romanceril, la tradicional y la petrarquista. El famoso Cancionero de romances de Amberes, los sonetos y villancicos del mejor polifonista —Juan Vásquez— y la

primera edición de Garcilaso se llevan muy pocos años de diferencia» [191] . Por todo ello no debe extrañarnos que Camoens glose un villancico tradicional, o que Montemayor, Andrade Caminha y Santa Teresa glosen o conviertan a lo divino «Véante mis ojos» [192] .

Si Eduardo Martínez Torner pone de relieve la presencia de «elementos populares en las poesías de Góngora» [193] , Blecua encuentra igualmente estos ritmos en la lírica del ilustre poeta cordobés, e incluye algunos en su antología con Dámaso Alonso, como el siguiente: «Turbias van las aguas, madre / turbias van; mas ellas se aclararán» [194] . Lope de Vega constituye el manantial fecundo donde brotan los más diversos ritmos populares, desde los cantos de bodas a los «carmina triunfalia», pasando por las canciones de mayo, las serranillas y las seguidillas populares. Algunas de estas canciones proceden de la tradición oral y otras son «creaciones personalísimas» de Lope. Esta afición a la canción popular persiste en sus seguidores, como sucede con Tirso de Molina, Vélez de Guevara o Valdivielso; sin embargo, irá perdiéndose entre los dramaturgos del ciclo calderoniano [195] . La canción popular con la estructura de la seguidilla continuará su vida durante todo el siglo XVII , no se perderá en el XVIII y florecerá de nuevo en el XIX . Y si los poetas dramáticos desempeñaron un papel destacado en el cultivo y difusión de la canción popular en nuestros Siglos de Oro, no fue menos importante la labor de los músicos y la de los humanistas y eruditos, como Gonzalo Correas [196] .

Sigue igualmente las teorías pidalianas José María Alín, que reitera la importancia de las variantes, a veces introducidas por el «cantor y que ejercen una función creadora o recreadora». El Cancionero Musical de Palacio nos ofrece, por ejemplo, versiones populares de una misma canción, debido a que «los vihuelistas escribían “diferencias” sobre una misma melodía» [197] . Los testimonios de Valerio Marcial, de Juvenal y de otros autores le hacen concluir que la lírica popular ha existido siempre [198] . Se detiene en el estudio de la influencia árabe [199] , en el análisis de las relaciones con Francia [200] y Portugal [201] , para desarrollar luego el proceso de su evolución [202] . Como se reitera en este libro, Alín afirma que dentro del amplio campo de las canciones populares pueden encontrarse

«poemas no tradicionales, sino cultos, de extracción cortesana, pero que se tradicionalizaron» [203] (...). Lo que caracteriza esta poesía no es tanto que el pueblo la cree, o mejor, recree, como el que la mantenga viva, oralmente, a lo largo del tiempo» [204] .

Considera muy fructífera la tendencia a trasplantar esas canciones al teatro, iniciada por Juan del Encina y Lucas Fernández, e insiste en el papel definitivo desempeñado por Gil Vicente y Lope de Vega [205] , sin obviar la labor de Sebastián de Horozco, del portugués Andrade Caminha, y la de los humanistas y recolectores de refranes, como Hernán Núñez, Mal Lara y Gonzalo Correas. En el campo de los vihuelistas resalta especialmente a Juan Vásquez por el lugar privilegiado que le otorga al villancico [206] , el Cancionero de Upsala (1556), por la abundancia de canciones y villancicos que recoge, y las aportaciones de Mateo Flecha «el viejo», Mateo Flecha «el joven» y Pedro Alberto Vila. Destaca el papel jugado por la seguidilla, a cuyo apogeo se asiste a finales del siglo XVI y principios del XVII , como señala José F. Montesinos [207] . Es justamente en esta época cuando asistimos a la sustitución del romancero viejo por el nuevo, y sus romances «se daban la mano con las canciones» [208] .

Las distintas denominaciones de «poesía popular», «poesía folklórica» o «poesía tradicional» [209] son algunas de las que aplica Margit Frenk, pero prefiere la de «poesía de tipo popular», ya que abarca «no solo la poesía auténticamente folklórica, sino también la escrita a imitación de ella» [210] . Estas canciones populares, según Frenk, «están unidas de manera indisoluble al canto y muchas veces al baile. Son arte, pero arte colectivo, lo cual quiere decir no solo que son patrimonio de la colectividad, sino también y ante todo que esta se impone al individuo en la creación y en la recreación de cada cantar» [211] . Entre las diversas etapas que distingue la profesora mexicana en la evolución y el desarrollo de la canción popular, en la primera, al igual que Stern, García Gómez y Dámaso Alonso, parte de las jarchas y considera que «las más autorizadas opiniones concuerdan hoy en defender su carácter popular [212] , pertenecientes al género más característico de la primitiva lírica europea como «el Frauenlied alemán, la chanson de femme francesa, la cantiga d'amigo gallegoportuguesa, el cantar de doncella castellano y catalán» [213] . Defiende la existencia de canciones líricas en romance con anterioridad a los primeros

documentos escritos, y recurre a las crónicas para testimoniar la existencia de la poesía cantada en el campo y en las ciudades. Revisa los períodos de dignificación de la canción popular, a la que contribuyen los grandes autores y los libros de vihuela de Milán (1535), Narváez (1538), Valderrábano (1547), Pisador (1552), Fuenllana (1554) y Daza (1576), al igual que los cancioneros polifónicos de Juan Vásquez (1551 y 1560) y el Cancionero de Upsala (1556) [214] . Destaca el papel de los humanistas Sebastián de Covarrubias, que documenta muchos de los vocablos de su Tesoro de la lengua castellana (1611) con cantarcillos triviales; de Rodrigo Caro, que en Días geniales o lúdricos «descubre un sinnúmero de juegos infantiles, incluyendo las rimas que los acompañan» [215] , y sobre todo de Gonzalo Correas, «el verdadero folclorista avant la lettre» [216] y el verdadero responsable de que un gran número de cantares se haya preservado del olvido [217] .

Otros estudios de la profesora Frenk confirman la pervivencia de estas canciones populares [218] , un fenómeno ilustrado perfectamente en esta antología. Se conservan con una musicalidad propia en las composiciones de los judíos expulsados de España en 1942, como explica Manuel Alvar [219] . En el ámbito hispanoamericano destacan los trabajos Lírica popular contemporánea. España, México, Argentina [220] de Carlos H. Magis, El romancero y la lírica popular moderna [221] de Mercedes Díaz Roig y Lírica cortesana y lírica popular actual [222] de Yvette Jiménez de Báez. De las antologías de la profesora Frenk toma buena parte de los ejemplos Francisco Torrecilla del Olmo, en Canciones populares de la tradición medieval [223] , y M. J. P. Elbers, en su «delimitación empírica de la lírica popular», recurre igualmente a las canciones recogidas por la profesora mexicana, comparándolas con los villancicos pastoriles y los poemas líricos de Juan del Encina [224] .

LAS OPINIONES DE LOS CREADORES

Entre los escritores, además de los citados Lope de Vega, Bécquer, Juan Ramón Jiménez..., son destacables las creaciones y los trabajos de los del 27, especialmente los de Rafael Alberti, Luis Cernuda, Federico García Lorca, etc., y en nuestros días los de Antonio Gamoneda, Luis Alberto de Cuenca, Luis García Montero... y los cantautores Joaquín Sabina, Luis Eduardo Aute, Luis Pastor, etc.

Rafael Alberti subraya el fenómeno de la reelaboración de las canciones populares como el elemento que les infunde más fuerza, vivacidad y gracia:

Lo popular que hoy conocemos repite, copia, sin saberlo, en sus coplas, romances, bordados, cerámicas, cuentos... estos viejos modelos de autores ya perdidos. Claro que, al copiar o repetir, unas veces los embellecen, recreándolos, y otras, por el contrario, los estropean. Residiendo en esos añadidos y retoques la gracia y fuerza viva de esa memoria en movimiento [225] .

Analiza la influencia que ha ejercido la canción popular en algunos poetas cultos, con atención a la versión lorquiana de «Tres morillas de Jaén», extraída del Cancionero musical de Palacio, recogida con posterioridad en diversas colecciones de cantos populares y en esta antología [226] , y en estos mutuos trasvases, cita una canción suya que se ha popularizado [227] .

Este fenómeno se ha producido, según Alberti, en todas las épocas, incluso en las de mayor auge de tendencias técnicas y culturales tan influyentes como la petrarquista [228] . Junto a las cancioncillas de Gil Vicente, Lope de Vega y otros autores, Alberti cita algunos ejemplos tomados de la lírica de Unamuno:

Tampoco los poetas cultos han olvidado estos cantarcillos (...) Es al viejo Miguel de Unamuno al que un día vi extraer de los bolsillos de su chaqueta, en los que, como un primerizo poeta del colegio lleva sus versos, esta otra nana dedicada a su primer nieto:

La media luna es una cuna

¿y quién la mece?

Y el niño de la media luna

¿para quién crece? [229] .

Añade a estos ejemplos otros tomados de Juan Ramón Jiménez, Fernando Villalón, Federico García Lorca, etc., constata la presencia de las canciones populares en Hispanoamérica y en otros lugares, y concluye afirmando que así se ve «continuada y limpia, esa línea que va del poeta culto a la memoria del pueblo, y de la elaboración de esta memoria a las generaciones sucesivas» [230] .

Para Luis Cernuda, la concepción más acertada de la canción popular es la de William Wordsworth, que la desarrolla en un trabajo sobre la dicción poética definiendo la poesía como «espontáneo desbordamiento de un sentimiento poderoso» [231] . El romántico inglés hace descansar la poesía sobre una base sentimental, lo que significa, para Cernuda, que es hijo de su tiempo y no puede sustraerse a la atmósfera en la que vivió. Pero Wordsworth va más lejos: «En gran parte, el lenguaje de todo buen poema, por elevado que sea el carácter de este, no debe necesariamente diferir de la buena prosa, excepto en lo que al metro respecta. Ninguna diferencia esencial existe entre el lenguaje de la prosa y el de una composición métrica» [232] . Wordsworth estima la expresión de los hombres sencillos porque son ellos quienes están en contacto con los principales objetos de donde se deriva la parte mejor del lenguaje, y, al no estar bajo la influencia

de la vanidad social, expresan su sentir y su pensar de un modo simple y sencillo [233] . Cernuda no pretende revisar las teorías de Wordsworth, tarea ya realizada por Coleridge, sino aportar un poco de luz al proceso de desarrollo de la poesía popular en el que el autor inglés distingue una primera etapa caracterizada por la práctica de esa modalidad poética por los hombres primitivos y una etapa posterior en la que el estilo popular sería adoptado por los poetas eruditos. Para el autor de La realidad y el deseo la diferencia fundamental entre la poesía popular y la erudita radica en que la primera debe ser elemental en cuanto a la expresión y simple en cuanto al pensamiento. Encuentra comprensible la apetencia de una poesía y sobre todo de un estilo sencillo en una época como la romántica por el influjo de las nuevas doctrinas políticas que van despojando poco a poco la poesía del revestimiento cortesano del siglo XVIII , y por el resurgimiento en el Romanticismo de la poesía popular de la Edad Media, de la misma forma que en el Renacimiento brotaron las obras de la antigüedad griega y latina. Admite el elemento popular en la poesía dramática y en la obra de Lope de Vega, y popular sería también la poesía «a la que Platón alude en su libro Las Leyes, al hablar de cómo el niño debe acostumbrarse a sentir pena y alegría del mismo modo y con las mismas cosas que sus mayores, siendo para eso útiles las canciones, que, como fórmula mágica, enhechizan las almas, implantando en estas la armonía de la virtud tradicional que siguieron los antepasados» [234] .

Otro miembro del grupo del 27, Federico García Lorca, en la famosa conferencia de 1922 en la Universidad de Granada sobre el «cante jondo», la ilustra, entre otros ejemplos, con la siguiente canción popular, recogida en las colecciones del siglo XIX: «Cerco tiene la luna / mi amor ha muerto...» [235] y comenta:

Todos los poetas que actualmente nos ocupamos en más o menos escala, en la poda y cuidado del demasiado árbol frondoso lírico que nos dejaron los románticos y los posrománticos quedamos asombrados ante dichos versos [236] ... en estos dos versos populares hay mucho más misterio que en todos los dramas de Maeterlinck, misterio sencillo y real, misterio limpio y sano, sin bosques

sombríos ni barcos sin timón, el enigma siempre vivo de la muerte» [237] .

La comparación con Maeterlink encierra una especial significación, ya que el poeta calificó al dramaturgo en una ocasión con los adjetivos de «enorme y admirable». La intensidad y el patetismo, que según García Lorca caracterizan a estas canciones, quedan magistralmente ilustrados con el cante de Silverio Franconetti, que rompía el azogue de los espejos: «... Su grito fue terrible. / Los viejos / dicen que se erizaban / los cabellos / y se abría el azogue / de los espejos» [238] , imagen que reitera al citar a los más ilustres seguiriyeros: «Quiero recordar también a los maestros de la siguiriya, Curro Pablos, El Curro, Manuel Molina, y al portentoso Silverio Franconetti, que cantó como nadie el cante de los cantes y cuyo grito hacía abrirse el azogue de los espejos» [239] . En el mismo asunto se centra una copla recogida por Machado y Álvarez [240] , utilizada ya por el preceptista Campillo y Correa en el siglo XIX para ilustrar el esquema métrico de la seguidilla gitana: «Madrecita mía / Yo no sé por dónde / al espejito donde me miraba / Se le fue el azogue».

En el 1931 García Lorca llevó a cabo las grabaciones discográficas de Zorongo gitano, Los cuatro muleros, Anda Jaleo, En el Café de Chinitas, Las tres hojas, Los mozos de Monleón, Los Pelegrinitos, Nana de Sevilla, Sevillanas del siglo XVIII y Las morillas de Jaén con Encarnación López Júlvez, La Argentinita, acompañándola él mimo al piano [241] . Además de estas canciones antiguas, García Lorca insertó en muchas de sus obras teatrales composiciones populares, que siguen cantándose en la actualidad.

En sus composiciones populares, además de su familiaridad con el folclore más tradicional y la influencia de autores como Bécquer, los Machado y Augusto Ferrán, ocupa también un lugar destacado la relación que, como otros miembros de la Residencia de Estudiantes, mantiene con el Centro de Estudios Históricos, en el que don Ramón Menéndez Pidal y el resto de sus integrantes estaban desarrollando una valiosísima labor de recuperación del material tradicional.

Canciones populares escribieron otros poetas, como Rafael Alberti, Gerardo Diego, Miguel Hernández, etc., que se entonaron en los dos bandos en la guerra civil, como ha demostrado la profesora Maryse Bertrand de Muñoz [242] , y han seguido cultivándose hasta nuestros días. Numerosas composiciones de los cancioneros del Siglo de Oro y las recogidas el siglo XIX por Lafuente y Alcántara [243] , Rodríguez Marín [244] , se insertan en las colecciones de Eusebio Vasco, Felipe Pedrell, Eduardo Martínez Torner, Carlos H. Magis, Margit Frenk, Damaso Alonso, José Manuel Blecua, José María Alín, Vicente Beltrán..., y en el ámbito regional en las de Sixto Córdova y Oña [245] , Manuel García Matos [246] , Pedro Echeverría Bravo [247] , Joaquín Díaz [248] , etc. La labor que lleva a cabo Joaquín Díaz recogiendo materiales populares es la que más se acerca en nuestros días a la que solicitaban en el siglo XIX Antonio Machado y Álvarez y otros ilustres folcloristas. Con un propósito semejante se inauguró en Granada el 13 de diciembre de 2019 el Centro Lucini de la Canción de Autor, para salvaguardar y poner a disposición de investigadores y usuarios un ingente patrimonio tanto documental como audiovisual recopilado desde el surgimiento de la canción de autor en España, a finales de los años cincuenta, hasta nuestros días [249] . Uno de estos pioneros, Luis Pastor, ha publicado ¿ Qué fue de los cantautores?, donde recoge canciones y poesías comprometidas que, según el autor, alcanzaron una gran difusión: «La música popular / la que cantaba a la vida / la canción comprometida / sonaba en todos los frentes / y en las lenguas diferentes / aunque fuera perseguida» [250] .

En esta fusión de manifestaciones artísticas y literarias Cova Villegas y el dúo Delta Galgos, integrado por Marcos Cachaldora y Gonzalo Ordás pusieron música al poemario de Antonio Gamoneda, Blues castellano, escrito entre 1961 y 1966, y que tardó quince años en publicar por culpa de la censura. El tenor Joaquín Pixán y Antonio Gamoneda han publicado Un cancionero asturiano para el siglo XXI [251] , en el que se trenzan músicas y letras tradicionales con intervenciones del propio Pixán y Gamoneda y textos de autores como Ángel González o Federico García Lorca .

Ángel González colaboró con el cantautor Pedro Guerra en el libro-disco La palabra en el aire (2003) y también con el tenor citado Joaquín Pixán, el pianista Alejandro Zabala y el acordeonista

Salvador Parada en el álbum Voz que soledad sonando (2004). El cantautor Joaquín Sabina le rendiría tributo con su canción «Menos dos alas».

Asuntos muy ricos y variados aborda Luis Eduardo Aute en sus canciones populares, cuyas letras ha compuesto para su propio repertorio, para los de otros excelentes intérpretes y para películas, obras teatrales y series de televisión. En su vertiente poética, Aute ha recibido los más prestigiosos premios internacionales y ha merecido el reconocimiento del que considero el poeta de mayor excelencia en la actualidad, José Manuel Caballero Bonald: «Hay algo, en efecto, que se puede transferir con indistinta validez artística de la poesía a la música de Aute, y aun de su pintura a sus incursiones en las fronteras del cine. No se trata, naturalmente, de ninguna condicionada táctica previa, sino de un lógico y natural trasvase de intenciones» [252] . Caballero Bonald se centra especialmente en el aspecto poético de estas composiciones, pero lo relaciona siempre con el elemento musical: «Sospecho, en cualquier caso, que si Aute le puso música y la cantó fue porque de hecho existía una recóndita correspondencia imaginativa entre sus propósitos como compositor y como poeta» [253] . Uno de los rasgos más visible de esta Poesía completa es, según Caballero Bonald, el de la sátira, promovida no solo por ciertos mecanismos de la dicción, sino también por el sutil tratamiento de unos temas que se complementan eficazmente en la escritura literaria y en la música. Encuentra en las últimas propuestas de Aute una desnuda y directa transmisión de los recursos expresivos, una mezcla de la sátira con el humor, una asimilación de no pocas memorias populares, una íntima fusión de la poesía y de la música [254] .

Esta misma fusión encuentra en sus composiciones Maurilio de Miguel, que se refiere a las canciones interpretadas por Aute en Madrid en 1983, acompañado por Joan Manuel Serrat, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Teddy Bautista, del que se grabó el doble álbum en directo Entre amigos [255] .

Un ejemplo más de la brillante trayectoria de Aute es la publicación por la editorial Espasa del libro Toda la poesía con el prólogo de José Manuel Caballero Bonald [256] , ya incluido en el libro citado del cantor-poeta Volver al agua. Poesía completa. Luis García Gil

analiza la edición de Espasa y afirma que «toda reivindicación de Aute es necesaria, y su poesía, que no puede desligarse de su trayectoria como cantautor, ofrece un interés que crece a cada relectura que hagamos de ella» [257] .

Joan Manuel Serrat, que acompañó en el citado concierto a Luis Eduardo Aute, fue uno de los pioneros en musicar los poemas de Antonio Machado, Federico García Lorca, León Felipe, Miguel Hernández y otros importantes escritores, cuyas letras se han popularizado, se han divulgado entre el gran público y se han repetido a veces sin conocer el nombre del autor, como sucede con las canciones tradicionales. Enrique Morente ha versionado igualmente numerosos textos de autores cultos, y grabó, al mismo tiempo que Serrat, los poemas de Miguel Hernández. Estos y otros intérpretes pueden situarse en la órbita de George Brassens, Jacques Brel, Leonard Cohen, Bob Dylan, Joan Baez, entre otros [258] . Con algunos de ellos, como Leonard Cohen, ha colaborado Enrique Morente, de la misma forma que Joaquín Sabina ha cantado con otros intérpretes como Joan Manuel Serrat, Fito Páez, Javier Krahe y Alberto Pérez. Han reinterpretado canciones de Joaquín Sabina en el disco Entre todas las mujeres las artistas Chavela Vargas, María Jiménez, Ana Belén, Rosario, Soledad Jiménez, Carmen París, Pasión Vega, Adriana Varela, Tamara, Julieta Venegas, Olga Román, Lúa Ríos y Niña Pastori. Un homenaje constituye igualmente Tributo a Sabina: ni tan joven ni tan viejo, en el que 24 intérpretes recrean en dos CD algunas de sus mejores composiciones [259] . Con Joaquín Sabina ha colaborado numerosas veces Benjamín Prado, uno de los mejores conocedores del genio de Úbeda. Por ejemplo, frutos de su estancia en Praga en el año 2009 son el disco Vinagre y rosas y el libro Romper una canción [260] . Otra buena muestra es Incluso la verdad [261] , una historia desde dentro de la creación de su disco, Lo niego todo, con los versos de Joaquín Sabina y Benjamín Prado íntimamente imbricados, entrelazados en las estrofas de las canciones y con la participación de los músicos Leiva, Rubén Pozo, Ariel Rot y Jaime Asúa. Este trabajo, realizado durante el verano del 2016, ya ha pasado a ser de todos, a convertirse en patrimonio del pueblo.

Benjamín Prado en el prólogo de la antología de canciones Con buena letra afirma que «eso es lo que pasa con todas las obras que

merecen la pena, con los mejores cuadros, los mejores libros o las mejores canciones: salen de la imaginación de uno y acaban en la memoria de muchos» [262] .

Con el título musical de Concierto privado, Emilio de Miguel Martínez ha publicado un estudio y una selección de las canciones de Joaquín Sabina, «cuyo resultado es, sobre todo, confirmar que letras como Princesa, De purísima y oro, Ruido, Y sin embargo o Más de cien mentiras forman parte del acervo más prestigioso de la lírica española contemporánea [263] . La base de ese repertorio es el disco 19 días y 500 noches, considerado por De Miguel «el más maduro, completo y comprometido» de toda su obra musical.

Con Joaquín Sabina mantiene una fructífera relación el poeta Luis García Montero. Además de actuaciones conjuntas, entrevistas, etc., García Montero tiene un documental sobre su poesía y sobre todo lo que la rodea, ahora y en sus inicios. En él figuran Sabina, Serrat, Miguel Ríos, Quique González, Ismael Serrano...

Junto a las creaciones de otros poetas excelentes, las de Luis García Montero y Luis Alberto de Cuenca han merecido ser musicadas por algunos de los mejores intérpretes actuales. Me limito solo a las canciones de estos dos, lamentando no poder hacer extensivo el análisis a las obras de otros autores igualmente significativos [264] . En el año 1983 surge en Granada «la nueva sensibilidad» propugnada por los poetas Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador, que firmaron un manifiesto ese mismo año en El País, basado en las teorías del personaje filósofo de Antonio Machado, «Juan de Mairena», defensor de una nueva sentimentalidad para llegar a una nueva estética y una nueva ética [265] . Araceli Iravedra constata que en la escena poética de las últimas décadas un nutrido conjunto de voces ha vuelto a interpelarse sobre el sentido del binomio literatura-compromiso [266] , y Diana Cullell analiza desde el marco teórico de la fenomenología y la sociología cultural de Pierre Bourdieu, las poéticas de Gil de Biedma, García Montero, María Antonia Ortega, Esther Zarraluki y Almudena Guzmán [267] .

García Montero mantiene un compromiso ético y político en toda su trayectoria vital y poética, y en su defensa de la canción popular en todos sus registros. En su modalidad flamenca la ha cultivado con el

maestro Enrique Morente y con sus hijas Estrella y Soleá en la edición de Cosmopoética del 2010 y en otras ocasiones [268] . Esta defensa de lo popular ocupó una buena parte del discurso de Luis García Montero ante las autoridades andaluzas cuando fue nombrado hijo predilecto de Andalucía, con referencias a la Institución Libre de Enseñanza y a varios de los autores analizados en este libro, como Antonio Machado y Álvarez «Demófilo» [269] .

Luis García Montero ha grabado Canción a veces y El poema de las posibilidades, con Álvaro Salvador y Esteban Valdivieso; Nombres impropios y Nube negra, con Joaquín Sabina, Antonio García de Diego y Pancho Varona; Recuerda que tú existes, con Juan Carlos Romero; Señor de la noche con Joan Manuel Serrat; Tu corazón con Daniel López; Uno de mayo con Esteban Valdivieso, etc. A estas fructíferas colaboraciones hay que añadir el nuevo álbum con Quique González y su libro Cantares, del que escribe Juan Carlos Abril: «Partiendo de la base de que hay varias generaciones que se han educado sentimentalmente —entre las que se incluye García Montero— con canciones, y de que estas se nutren también en el horizonte culto de la poesía de una época, escribir canciones, acercar el género a los lectores con palabras y lenguaje comprensibles, accesibles (actualizando el género), es un ejercicio de inteligencia [270] ...

De la misma forma, la poesía de Luis Alberto de Cuenca, muy valorada por la crítica [271] , ha merecido la interpretación musical de los mejores cantantes de nuestros días. Sus teorías sobre la canción las expuso ya en el año 1993 en una revista especializada en música popular [272] . Desmontando esa falsa creencia en una separación estricta entre la lírica culta y la popular, el filólogo clásico expresa su afición a la canción y a la música de tipo popular, resaltando sobre todo el aspecto literario [273] .

Esta rica fusión comienza, según Cuenca, en los albores del Renacimiento entre lo que es el Romancero viejo y el Romancero nuevo, y aunque muchas veces se nota esa diferencia, en otras ocasiones está tan asimilado el espíritu tradicional, como es el caso de Manuel Machado, que cuesta distinguirlas de las canciones populares anónimas. Recuerda la recopilación de la poesía lírica de Gil Vicente publicada por Dámaso Alonso antes de la guerra en Cruz

y Raya, que luego vuelve a editar en Séneca, en México, y el interés de los del 27, como Alberti, por el cancionero tradicional. Insiste en la relación entre Gil Vicente y sus seguidores, y en la rica y fructífera tensión entre lo popular y lo culto:

... A lo que íbamos de Gil Vicente y sus seguidores y estudiosos: ese espíritu poético tiene el correlato erudito de los individuos de la generación que se dedicaban al alimón a la poesía y a la filología como Dámaso. Y, que de repente, recuperar a Gil Vicente era tan importante como publicar los poemas árabigo-andaluces de Emilio García Gómez, que también tienen un trasfondo popular, aunque sean de autores conocidos. Y hay otra cosa importante, en el caso de Gil Vicente, ¿recuerdas que el corpus tradicional de su poesía son poesías castellanas? Bueno, pues, solo en dos o en tres ocasiones, no lo recuerdo ahora mismo, dice el propio Gil Vicente «escrita por el autor», lo que quiere decir que todas las demás eran cantadas por el pueblo y arregladas por él. Creo recordar que en una ocasión es esa famosísima canción: «Digas tú, el marinero... / si la nave o la vela o la estrella / es tan bella». Esta es la que dice que es suya, pero fíjate qué bonita tensión entre lo popular y lo culto, el hecho de que un autor intercale en su propia producción poética una serie de coplas y que en un momento determinado diga: «escrita por el autor» [274] .

Luis Alberto de Cuenca en una época muy temprana escribió una serie de soleares y en el programa «El ojo crítico» de RNE recitó una, que le entusiasmó a un cantaor famoso que estaba allí y la interpretó a continuación: «Maldita sea mi suerte / Mi novia me ha sorprendido / en la cama con la muerte». En Otro sueño, se insertan seguidillas como esta: «Tú, Cristina, durmiendo / yo trabajando. / Tú en misa con tus padres; / yo, hecho pedazos. / ¡Qué desespero! / Tan guapa, tú, Cristina; / yo, de chapero, / ¡Ay, quién pudiera, amiga, / ay, quién, amante, / escapar de la calle / del Almirante». Este tipo de seguidilla urbana, según el poeta, sirve para robustecer la poesía [275] .

Elogia la figura de Antonio Machado y Álvarez, y compara su labor

con la desarrollada por Tomás Antonio Sánchez en el siglo XVIII. Los dos son pioneros absolutos, como en Inglaterra lo fue Thomas Percy, con su obra Reliques of ancient english poetry (1765), de enorme influencia en el movimiento romántico. En esta fusión de la lírica culta y de la canción popular, Cuenca acude a García Gutiérrez y al eco que tuvo en la ópera italiana, que era la modernidad del momento, a Juan Valera y a su obra fundamental y básica Florilegio de poetas españoles del siglo XIX, a Bécquer, a Salvador Rueda, al valenciano don Vicente Wenceslao Querol y a Ramón de Campoamor. De los penúltimos y los últimos tiempos resalta las figuras de Caballero Bonald, de Félix Grande, de Abelardo Linares y con gran generosidad se refiere a una obra publicada hace treinta años:

La verdad es que la lectura de tu libro me enseñó muchas cosas, porque tu libro [276] está escrito en mi lenguaje, en el lenguaje de la filología..., me habla de poesía popular y me menciona en ocasiones tanto la poesía griega como la poesía provenzal, y eso a mí es lo que me interesa, el arrope cultural de una determinada tradición, que en el caso del flamenco además se confunden tradiciones de muchas razas: el semítico y el europeo confluyen para dar ese tipo de poesía y de emoción [277] .

Después de revisar una copiosa nómina de autores, en la que no faltan Meléndez Valdés, Rubén Darío, Julio Cejador, Juan Eduardo Cirlot, Caballero Bonald, José Blas Vega, Manuel Ríos Ruiz..., menciona también a los creadores jóvenes citados, de los que podemos decir, incluyendo al propio Luis Alberto de Cuenca y parafraseándolo: «Hemos tenido suerte en España con algunos señores» [278] . En esta entrevista también se mencionó a otro eminente filólogo y poeta, Agustín García Calvo, que escribió la letra para el himno de la Comunidad de Madrid, y recordó su colaboración, entre 1980 y 1990, con Javier Gurruchaga y la Orquesta Mondragón, frutos de la cual fueron seis discos de la banda. Esas treinta y ocho canciones han sido recopiladas por el filólogo y poeta Carlos Iglesias Díez, junto a la letra escrita expresamente para el elepé Balmoral (2008) de Loquillo y

analizadas exhaustivamente en Canciones Completas (1980-2008) [279] . En el año 2014 se publicaba el libro Todas las canciones en el que se transcriben veinte letras de nuestro poeta [280] . Explora también la colaboración con otra de las figuras icónicas del rock español: José María Sanz Beltrán, alias Loquillo, aunque no puede «hablarse aquí de un proceso creativo compartido, sino, por el contrario, de una mutua afinidad y sintonía espiritual, sobrevenida al hilo de la adaptación musical de una decena de poemas, los cuales integrarían el libro-disco Su nombre era el de todas las mujeres (2011)» [281] .

Este tipo de interrelaciones sigue produciéndose afortunadamente entre los creadores de poesías y de canciones más jóvenes de nuestros días, como el proyecto que lleva a cabo la filóloga y cantaora Soleá Morente con la banda de vocación indie Prado Negro, con un disco de siete canciones titulado Las mimbres, que reúne versos de José Ángel Valente, María Zambrano o Luis García Montero, entre otros [282] .

LA COPLA FLAMENCA: UNA MODALIDAD DE LA CANCIÓN POPULAR

El poeta y premio Cervantes 1983 Luis Rosales definía la canción popular como un espléndido palacio en el que la copla flamenca ocupaba una de las estancias más preciadas [283] . Se trata de la tesis defendida, entre otros, por Manuel Machado, García Lorca, Luis Alberto de Cuenca, Luis García Montero, etc.

En la rica trayectoria de este tipo de canción popular [284] uno de los primeros referentes es Antonio Machado y Álvarez, del que su hijo Antonio dibuja un magnífico retrato [285] , esbozado ya en el poema En el tiempo. Mi padre, donde pueden percibirse la preocupación institucionista por el paisaje —derivada de los presupuestos krausistas sobre el ideal de belleza— y el concepto de estética identificada con la defensa de la naturaleza.

La ideología krausista le llega a Demófilo a través de esa influencia paterna y la de Federico de Castro, profesor suyo en Sevilla, sobresaliente discípulo de Sanz del Río y propugnador del krausismo en España [286] . Fruto de la colaboración entre Federico de Castro y Machado y Álvarez va a ser la obra Cuentos, leyendas y costumbres populares (1872). Gordon Brotherston ha vinculado también su pensamiento con la ideología positivista [287] , María Dolores Gómez Molleda lo sitúa con los reformadores de la España contemporánea [288] , y sus estudios sobre la literatura popular se han puesto en relación con los que estaban llevándose a cabo fuera de nuestras fronteras por los más prestigiosos investigadores, y en la península con los trabajos sobre la literatura popular gallega [289] y con el folclore asturiano.

El folclore en Machado y Álvarez tiene una relación directa con la filología [290] , como se manifiesta en sus trabajos sobre lo popular en la Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencia y en otras publicaciones. Colabora asiduamente en La Enciclopedia, fundada en 1877 en Sevilla, en la que se le encarga dirigir la Sección de

Literatura Popular. La revista, en general, y esta sección en particular merecieron los elogios de prestigiosos investigadores extranjeros, como Kölher, «el sabio más entendido de cuentos populares en toda Europa», según Machado y Álvarez, del profesor austriaco Hugo Schuchardt, y recibieron la atención por parte de publicaciones como el Magazi n für die Literatur des Auslandes .

Luis Montoto nos ha legado testimonios valiosos de la metodología y del trabajo de Demófilo, según el cual había que recoger primero los materiales, más tarde clasificarlos y finalmente construir el edificio [291] . Para el desarrollo de la literatura popular y sobre todo para sentar las bases de lo que sería el estudio científico de la copla flamenca resulta fundamental la visita que Schuchardt realiza a Sevilla y los consiguientes vínculos de amistad y de colaboración intelectual con Machado y Álvarez y con Rodríguez Marín. Precisamente, con la finalidad de ofrecer materiales para que elaborase Hugo Schuchardt su estudio filológico, selecciona Machado y Álvarez —entre las numerosas composiciones populares recogidas— unas mil coplas flamencas (soleares, seguidillas gitanas, martinetes, serranas, polos, etc.), acompañadas de numerosas notas «explicativas» y precedidas de un prólogo que viene considerándose el origen de la flamencología. Reivindica el carácter científico del folclore y los productos del pueblo como factores importantes «en la cultura y civilización de la humanidad» [292] . Hugo Schuchardt escribe, en efecto, su libro Die Cantes flamencos [293] , como una indagación y explicación filológica de la Colección de cantes flamencos, de Antonio Machado y Álvarez. En él revisa y matiza las observaciones de «Demófilo» y argumenta que los cantes flamencos son populares y que no son exclusivos de los gitanos, aduciendo el ejemplo del gran pionero Silverio Franconetti. A este nombre pueden añadirse los de los maestros Antonio Chacón, Pepe de la Matrona, Juan Varea, y con posterioridad los de Enrique Morente, José Menese y Carmen Linares, entre otros. Según Schuchardt, los gitanos siempre han mostrado una gran destreza y una notable inclinación a la música y al baile, como se ejemplifica en La Gitanilla de Miguel de Cervantes [294] , pero poseen dotes muy inferiores como poetas, ya que las creaciones que se conocen de ellos están tomadas de los pueblos con los que conviven [295] . Para apoyar su teoría, Schuchardt transcribe las coplas insertas por Borrow en Los Zincali [296] , y observa que estas canciones están

totalmente desprovistas de poesía, por más que intente soslayarlo la traducción inglesa de Borrow [297] . Compara algunas de las coplas recogidas por este con las versiones castellanas, que coinciden con las composiciones recogidas por Emilio Lafuente y Alcántara, Rodríguez Marín y Machado y Álvarez, como la siguiente:

No te chibele beldolaia,

A recogerte una fremí,

Que no es el julai más rico

Ni la bal más bari

(Borrow, 9,9, 8, 7)

No te extiendas, verdolaga,

Arrecógete un poquito

Que no es la huerta tan grande

Ni el hortelano tan rico [298] .

(Lafuente y Alcántara,

Cancionero, 2, pág. 475) [299]

Esta composición aparece también recogida por Rodríguez Marín [300] , sigue cantándose en la actualidad en la campiña cordobesa y se inserta en la antología de Fernández Bañuls y Pérez Orozco con variantes [301] . Schuchardt compara otras muchas de las canciones gitanas recogidas por Borrow con las de las colecciones de Lafuente

y Alcántara, y Machado y Álvarez, siempre para demostrar la originalidad y perfección de las segundas.

Analizadas exhaustivamente las canciones, concluye Schuchardt que no existen restos de una poesía gitana verdadera y original y que la presentada por Borrow como tal se basa enteramente en la poesía popular española: «Also, ich wiedderhole, sichere Reste einer wirklinchen und ursprünglichen Zigeunerpoesie gibt es nich. Was un Borrow als solche verkauft, beruht durchaus auf spanischer Wolksdichtung» [302] .

Los gitanos se adaptaron muy bien al tipo de costumbres andaluzas, de la misma forma que los cantaores no gitanos adoptaron e imitaron sus cantes e incluso introdujeron términos en caló [303] , como manifiesta Francisco Quindalé en el prefacio de su Diccionario gitano [304] .

Frente a las tesis tan categóricas del profesor austriaco, conviene matizar que la importancia de los gitanos en las canciones flamencas no es tan poco significativa, ni por otra parte son exclusivas de los mismos, como sostienen Antonio Mairena y Ricardo Molina [305] . Lo que es un hecho incuestionable es que los gitanos han convivido y conviven con diversos pueblos y en ningún otro, excepto en España, han interpretado este tipo de canciones, fenómeno que no contradice la universalidad, como lo ha demostrado el mismo Hugo Schuchardt, comparando los cantares alpinos y los andaluces [306] . La tesis de que no hay fronteras para las canciones populares ya fue defendida por Menéndez Pelayo, el conde de Puymaigre, Rodríguez Marín [307] , y por Thompson [308] para el cuento folklórico y por Arnold van Gennep [309] respecto a las leyendas y los cuentos populares.

Hugo Schuchardt se remonta a la literatura clásica griega [310] y considera la estrofa de cuatro versos la estructura popular de las canciones populares, en la línea de Rodríguez Marín y Menéndez Pidal, que lo ejemplifica con algunas jarchas. Si Schuchardt basa su estudio en la colección de cantes flamencos de Antonio Machado y Álvarez, el hijo del ilustre folklorista, Manuel Machado y Ruiz, analiza esas canciones populares y ofrece, al igual que su hermano Antonio, una excelente etopeya de su padre [311] .

Para Manuel Machado, la colección publicada por su padre es «la más exquisita, aquilatada y perfecta selección de coplas andaluzas, hecha como solo él podía, por quien más supo y entendió de nuestra poesía popular» [312] . Todas estas composiciones, según Manuel Machado, son auténticamente populares, aunque conozcamos a muchos autores de ellas, desde Tío Luis el de la Juliana hasta don Antonio Chacón, pasando por el Fillo, Silverio, la Trini, la Serneta, etc. Subraya la grandeza de sus temas y la rica variedad de estilos y de géneros, como la soleá, la seguidilla sevillana, la clásica malagueña y la saeta hasta «la tremenda seguiriya gitana... Para todos los tonos, y las mejores de cada tono: en resolución, «la flor del cante» [313] . En 1912 Manuel Machado nos ofrece una excelente aportación al acervo de la canción popular con su libro Cante hondo [314] . Moreno Villa compara la labor de nuestro poeta en el campo de la canción popular con la que llevan a cabo Albéniz y Falla en la música, y observa que sin Manuel Machado no hubieran conseguido García Lorca y Rafael Alberti la desenvoltura y emoción gitanas que alcanzaron [315] . Otro poeta del 27, Juan Chabás, pone de manifiesto la importancia de Cante hondo como precedente de la poesía popularista posterior, particularmente la de García Lorca [316] . El ejemplo y el magisterio en lo popular son resaltados igualmente por Dámaso Alonso en Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado: «Nadie hacia 1907 podía sentir lo popular andaluz —no imitarlo, sino informarlo, crearlo— como lo hizo Machado en sus Cantares, que luego, ampliados, habían de llevar el nombre de Cante hondo» [317] . Luis Felipe Vivanco subraya ese magisterio y señala que «su preferencia por lo popular andaluz lo ha aprendido sobre todo en su ambiente familiar» [318] .

Aparte de sus trabajos teóricos y de su discurso de ingreso en la Real Academia Española, Semi-Poesía y Posibilidad, la aportación más importante de Manuel Machado a la canción de tipo popular lo constituye, en efecto, su libro Cante hondo (1912), que, como explica Dámaso Alonso, cuenta con precedentes, pero no solo el de Cantares. En el año 1894 publica el libro Tristes y alegres junto con Enrique Paradas, al que cita elogiosamente, y comenta algunas de sus canciones, como luego se verá, don Antonio Machado Ruiz [319] . Enrique Paradas en ese mismo año publica una serie de cantares en La Ilustració n Española y Americana [320] y ya en el siglo XX Impresiones. Cantares (1913), que, como explica José María de

Cossío, siguen la misma dirección que las recogidas en el libro anterior.

Con la afición de los modernistas a lo popular, Salvador Rueda escribe una «contera» para Tristes y alegres, un tributo a la canción popular [321] .

El autor que tan ardorosamente defiende la canción popular a propósito de Tristes y alegres había escrito unos años antes estos versos que, como explica Cossío, podría haber firmado Valle-Inclán: «Rezan las beatas el Santo Rosario, / sube el Nazareno al Monte Calvario; / se abren las iglesias medrosas y opacas / y en la torre suenan las roncas matracas» [322] . Salvador Rueda analiza los temas fundamentales de estas composiciones de Manuel Machado y Enrique Paradas, como el amor, la madre, la maledicencia...: «Tengo liadita / al cuello una soga / una mala lengua que de mí se ocupa / a todas las horas». Se trata del mismo asunto que aparece en las colecciones de cantos populares: «Más mata una mala lengua / que las manos del verdugo / que el verdugo mata a un hombre / y una mala lengua a muchos» [323] . Estas cuestiones se desarrollan más ampliamente en Cante hondo, donde trascribe composiciones de libros anteriores e introduce otras nuevas. En las colecciones de cantos populares, los estilos de polo, caña, liviana, malagueña, rondeña, javera y aun petenera [324] se estructuran sobre la estrofa de cuatro versos y se distinguen solo por la música . Ya en la primera mitad del siglo XIX escribió Vicente Salvá que «los polos y tiranas, género tan conocido del canto nacional español, no son más que cuartetas con asonantes en los versos segundo y cuarto» [325] . Costituyen secciones nuevas en Cante hondo «alegrías (sevillanas, serranas, etc.)», integradas por dos seguidillas simples —formas atestiguadas desde las jarchas de los siglos XI y XII , según Antonio Quilis [326] — y veinte seguidillas compuestas.

El mismo amor a lo popular que su hermano mayor, Manuel, sintió Antonio Machado Ruiz influido por don Agustín Durán, por su padre «Demófilo», por Bécquer, Salvador Rueda y Enrique Paradas, a quien Antonio Machado en el periódico La caricatura (22 de octubre de 1983) califica de «poeta popular por excelencia». Don Agustín Durán fue uno de los pioneros del estudio de las tradiciones populares, como se manifiesta en el Cancionero y romancero de

coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII (1829) y en el Romancero general. Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII (1849) [327] . Sus contemporáneos resaltaron ya la importancia de estas obras, muy estimadas por los humanistas y eruditos de los Siglos de Oro [328] .

Julio Cejador y Frauca estima que Durán estableció el fundamento de la verdadera literatura popular y fue el primero en tener una visión honda del arte, visión nacional, popular, en lo que se adelantó a Menéndez Pelayo, que consideró como principal criterio estético la belleza de la forma externa del clasicismo [329] . En el Romancero general compilado por Agustín Durán confiesa Antonio Machado que aprendió a leer, pero le llegaron también estos romances a través de su cauce tradicional de transmisión, es decir, a través de la comunicación oral en las «veladas a la luz de petróleo del quinqué» que, según Miguel Pérez Ferrero, tenían lugar en la casa familiar, en la que doña Cipriana Álvarez leía «en voz alta los romances recopilados por su pariente don Agustín Durán y a los muchachos (Antonio y Manuel) les entusiasmaban tanto esas composiciones» que procuraban hacerse con el libro «para repasar las predilectas (...) otras veces es el padre quien toma a su cargo la lectura» [330] . La confesión del propio poeta y estos testimonios posteriores nos confirman que la obra de don Agustín Durán tuvo en el niño o en el joven Antonio Machado el carácter de esos aprendizajes que nos acompañan felizmente durante el resto de la vida. Siempre manifestó su gusto por el romance, que estima como «suprema expresión de poesía» y afirma que los compuestos por él «miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al Libro Primero de Moisés, llamado Génesis» [331] . Al igual que su padre, concibe lo popular y el folclore como algo dinámico; el folclore existe en el pasado, pero también en el presente y se proyecta en el futuro. El folclore es más que la historia, porque él es nuestro pasado histórico, sumado al proceso de tradición y a lo que es el ser humano en la actualidad. «El hombre lleva la historia dentro de sí», afirma Machado [332] . La defensa de este concepto tan integrador del folclore, que su padre había introducido en España, la pone Machado en labios de Juan de Mairena: «Pensaba Mairena que el folklore era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender, para poder luego enseñar...» [333] . «En nuestra

literatura —decía Mairena— casi todo lo que no es folklore es pedantería» [334] .

Antonio Machado Ruiz escribió composiciones estructuradas según el código de la canción popular y nos ha legado poemas en los que se respira la atmósfera flamenca y se profundiza en algunos de sus principales asuntos. Así, en la composición «Cante hondo», de Soledades. Galerías. Otros poemas (1907) aborda los temas fundamentales de las coplas flamencas. El poema de Antonio Machado, como explica Bernard Sesé, es un canto «totalmente estremecido por la fibra andaluza del poeta» [335] y a él no son ajenas tampoco las influencias becquerianas [336] .

Antonio Machado, que compuso canciones atendiendo a la estructura de la soleá y de otras formas flamencas, recurre también a este tipo de composiciones para ilustrar algunos de los pensamientos de sus textos en prosa. Así, cuando Juan de Mairena aconseja a los que tienen aspiraciones poéticas que cuiden el folclore, reproduce varias coplas amorosas, algunas de ellas ya incluidas en las colecciones de cantos recogidos por su padre y por Francisco Rodríguez Marín:

La pena y la que no es pena

Todo es pena para mí:

Ayer penaba por verte;

Hoy peno porque te vi [337] .

Tengo una pena, una pena

Que casi puedo decir

Que yo no tengo la pena

La pena me tiene a mí [338] .

A la vista de estas composiciones, comenta Juan de Mairena: «Reparad —aunque no es esto a lo que vamos— en que esta copla, como la anterior, pudieran hacerla suya muchos enamorados. A esto llamo yo poesía popular para distinguirla de la erudita o poesía de tropos superfluos y eufemismo de negro catedrático» [339] .

Una nueva muestra del interés de Machado por lo popular en relación con el ámbito familiar es la obra teatral La Lola se va a los Puertos (1920), escrita en colaboración con su hermano Manuel. La protagonista de la obra es, según Francisco Ruiz Ramón, la «encarnación del espíritu de la copla andaluza, del cante hondo». La acción dramática, según el mismo crítico, es un «simple pretexto para dar existencia escénica a la figura ideal de la Lola, puro y hondo símbolo «eterno y fugaz al mismo tiempo», en frase acertada de Díez Canedo [340] . En La Lola se va a los Puertos exponen los hermanos Machado, por boca del guitarrista Heredia, su concepción de la cultura popular y su representación escénica: no se trata de «una diversión cualquiera / donde se mete ruido» ni de un espectáculo donde «se descorchan botellas» sino de una ceremonia casi religiosa, del flamenco hondo y esencial, cuyas manifestaciones literarias más fieles las constituían las canciones populares recogidas por su propio padre.

Ambos valoraban las composiciones de Federico García Lorca y a su vez influyeron en su poética. Con anterioridad se han citado los trabajos de Moreno Villa, Juan Chabás y Dámaso sobre la influencia de Manuel Machado en la poesía popular de García Lorca. Sobre la relación de este con Antonio Machado, el profesor Antonio Chicharro ha explicado que se conocieron el 8 de junio de 1916 en Baeza, en cuyo Instituto General Técnico era catedrático de francés el autor de Campos de Castilla. Antonio Machado recitó poemas suyos y de Rubén Darío, y García Lorca interpretó varias piezas al piano. Este encuentro y la lectura posterior de Poesías Completas de Machado fueron decisivos en la vida del joven granadino, según García Montero, para decantarse por la poesía» [341] , y cuando García Lorca fue vilmente asesinado, Antonio Machado escribió su estremecedor poema «El crimen fue en Granada» (Poesías de la Guerra, 1936-1939) .

Como los hermanos Machado, Federico García Lorca cultivó y estudió las canciones «tomadas de los labios del pueblo», como diría Demófilo, y señala su especial intensidad y patetismo y la singularidad de ser un canto sin paisaje. Los investigadores han confirmado que, aunque alguna vez estas canciones aparezcan envueltas en una atmósfera bucólica, su bucolismo es puramente literario [342] , como el que ofrece la siguiente copla, recogida ya en las colecciones de cantos populares:

Ovejitas blancas

Y el pradito verde

Y el pastorcito, mare, que las guarda

De ducas se muere [343] .

En esta canción más que la referencia bucólica al «pradito verde», lo que le confieren especial fuerza y expresividad son las penas (ducas) que sufre el pastor. A pesar de esa escasa presencia del paisaje, el mismo García Lorca reconoce que hay en estos cantes una continua apelación al aire, a la tierra, al mar: «Subí a la muralla: / me respondió el viento: / ¿para qué tantos suspiritos / si ya no hay remedio?»; «Oleaítas del mar / qué fuertes venéis / os habéis llevado a la mare de mi alma / y no me la traéis». La primera de estas composiciones pudo ser interpretada por el mítico cantador El Planeta; la segunda se le atribuye al Loco Mateo. En el contexto de la simbiosis entre lo popular y lo culto, el mismo Federico dotará de idénticos caracteres de materialización y animación a elementos como el viento:

El viento hombrón la persigue

Con una espada caliente

.....

En las tejas de pizarra

El viento furioso muerde [344] .

Escenas de sus obras teatrales Doña Rosita la soltera, La zapatera prodigiosa, Así que pasen cinco años, Yerma, Bodas de sangre y textos de Primeras canciones, Libro de poemas, Romancero gitano, Cante jondo, etc., se recogen en los repertorios de Enrique Morente, Carmen Linares, Miguel Poveda, porque transmiten la intensidad y el lirismo que Lorca encontraba en las canciones populares anónimas: «Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre. Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas» [345] . Defiende la popularidad de estos cantes apoyándose en el libro de Jeanroy, Orígenes de la lírica popular en Francia en la Edad Media, según el cual «el arte popular no solo es la creación impersonal, vaga e inconsciente, sino la creación «personal» que el pueblo recoge por adaptarse a su sensibilidad». Con imágenes de indudable belleza se refiere a la tradicionalidad de las letras del cante: «Los verdaderos poemas del cante jondo no son de nadie, están flotando en el viento como vilanos de oro y cada generación los viste de un color distinto, para abandonarlos a las futuras. Los verdaderos poemas del cante jondo están en sustancia, sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del Tiempo» [346] . Si Manuel Machado habla de cante hondo, García Lorca da un paso más y lo denomina cante jondo. Presentan estas coplas, para nuestro poeta, una gran afinidad con las canciones orientales, y compara así algunas soleares y seguiriyas con las gacelas amorosas del poeta persa Hafiz [347] , y después de afirmar que nada hay comparable con la delicadeza y la ternura de estas canciones, concluye: «Es (...) el cante jondo , tanto por la melodía como por los poemas, una de las creaciones artísticas populares más fuertes del mundo y en vuestras manos está el conservarlo y dignificarlo».

A esta dignificación contribuye La copla andaluza (1936) de Cansinos Assens, que la relaciona con otros géneros afines, como el refrán, la adivinanza y la sentencia, y reproduce la opinión de

Demófilo, según el cual, la copla es «el primer fruto del popular ingenio»: «Esta condición personal y solitaria de la copla en sus más altas manifestaciones nos está indicando su carácter profundamente artístico y nos explica que la poesía erudita pueda fundirse allí sin gran dificultad con la popular poesía» [348] . Es lo que ha impulsado a los autores cultos a cultivarla:

Por esto y por el carácter pasional y moral de sus temas se comprende que todos los grandes poetas andaluces hayan querido forjar su inspiración con el molde de esa copla que, siendo tan estrecho, es capaz de recibirlo todo; porque la copla andaluza es como un soneto popular, más agitado y vivo; pero, como él, prestándose a todo y pudiendo ser madrigal y epigrama y lección ascética y mística jaculatoria [349] .

Destaca Cansinos la valoración de este tipo de composiciones por los poetas modernistas Francisco Villaespesa, Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez. Este último en las «Baladas del Monsurio» inserta esta canción popular ya recogida por Francisco Rodríguez Marín en sus Cantos populares españoles: «Aquí no hay nada que ver / porque un barquito que había / tendió la vela y se fue» [350] , y en Diario de un poeta recién casado introduce a modo de collage, como diría Aurora de Albornoz, una alegría de Cádiz, que a su vez aprovecha José Luis Alonso de Santos en Los conserjes de San Felipe (Cá diz 1812): «Con las bombas que tiran los fanfarrones, / se hacen la gaditanas / tirabuzones» [351] . La valoración tan positiva de este tipo de canciones por los escritores modernistas se debe en gran parte al influjo que reciben de Verlaine y a su invitación al cultivo del poema reducido a sus componentes melódicos y emotivos. Cansinos compara la copla popular con el lied de Heine, la rima de Bécquer, la canción de Verlaine y hasta la dolora de Campoamor. Y si las composiciones populares generaron en nuestros Siglos de Oro comedias tan reconocidas como Peribáñez y el comendador de Ocaña o El caballero de Olmedo, de Lope de Vega, la obra Malvaloca de los hermanos Álvarez Quintero se construyó sobre la siguiente copla flamenca: «Se merecía esta serrana / que la fundieran de nuevo / como funden las campanas».

Cansinos no rechaza que los propios textos bíblicos hayan podido servir de inspiración para la canción popular, como lo demostrarían las alusiones a Salomón, a David y a otros personajes, así como a determinadas especias, joyas y lujos regios. Para apoyar algunas de sus hipótesis, recurre al trabajo Cante jondo y cantares sinagogales [352] de Medina Azara (seudónimo de Máximo José Kahn), pero encuentra que los argumentos de este último autor son tan poco concluyentes como las tesis sobre las fuentes árabes. Las relaciones entre la copla flamenca y los cantos de los judíos también las ha señalado Manuel Alvar en su libro Poesía tradicional de los judíos españoles [353] , aunque aquí el recorrido habría sido el inverso: es decir, se trataría de la influencia de los cantes flamencos en las canciones entonadas en el Mellach de Tetuán, en el de Larache, en los callejones de Tánger, en las sinagogas de Melilla o en las mansiones opulentas de Casablanca.

Las teorías sobre el origen gitano de la poesía flamenca se manejan igualmente en el libro de Cansinos y son defendidas ardientemente en Mundo y formas del cante flamenco, de Antonio Mairena y Ricardo Molina [354] , y en obras posteriores de este autor [355] . Pero ya muy tempranamente los hermanos Caba argumentaron que la identificación de las coplas andaluzas con los cantes gitanos era simplificar la cuestión [356] . Las tesis defensoras del origen exclusivamente gitano nos llevarían a olvidar el papel tan importante de autores como Muqaddam ben Muafa, Ben Cuzmán, destacado por Menéndez Pidal, y García Gómez, entre otros. El propio Cansinos reconoce que, si aceptásemos la tesis gitanista, estaríamos negando la existencia de coplas anteriores al siglo XV y habríamos borrado los nombres de Ziriab, y Mokaden el de Cabra y Abencuzmán, que tachonan arábigamente la oscuridad de sus orígenes.

Los elementos literarios de la copla popular andaluza aparecen claramente deslindados de los musicales en el libro de Larrea Palacín La canción andaluza, ensayo de una etnología musical. Abordados ciertos fenómenos etnológicos —con la guía inestimable de Julio Caro Baroja—, Arcadio Larrea declara su propósito de estudiar las peculiaridades o características específicas que distingan o singularicen la copla andaluza dentro del universo de la canción española, entre las que destaca la irregularidad en cuanto al

cómputo silábico y la regularidad en el sistema acentual [357] . Desde mi punto de vista en los recursos métricos, la canción popular española, especialmente la andaluza, tiende a la regularidad, un fenómeno admitido incluso por Henríquez Ureña: «En Andalucía, donde el sentido de las formas métricas es mayor que en León y Castilla, el proceso de regularización parece haber ido más lejos que en el resto de España» [358] .

En el apartado dedicado al lenguaje poético, después de unas referencias a Jean Wahl y a Dilthey, expone unas consideraciones muy acertadas sobre las variantes y la autoría:

El autor puede ser, o poeta de cultura poética popular, o de formación académica. Este último puede, no obstante, su distinto nivel, concurrir con sus producciones al acervo popular. Ello ha sido notado por muchos de los que tratan el tema, entre ellos, de los nuestros, Rodríguez Marín, Machado, Menéndez Pidal, etc., y expresamente Croce, para el cual gran parte de la poesía popular se debe a literatos y semiliteratos [359] .

La lengua constituye, según Larrea, el primer elemento diferenciador: «El fundamento estriba en que de los elementos de la canción es el lenguaje el que antes y más fácilmente distinguimos, como acontece con todo el conjunto de una cultura» [360] . Los planos y niveles lingüísticos y otros de naturaleza igualmente formal, como los métricos y los estilísticos, son precisamente los que singularizan la copla y el romance flamencos dentro del amplio marco de la poesía de tipo popular. La canción popular andaluza, como el resto de las españolas, pertenece al código hispánico común, aunque se cante y transcriba en la variante dialectal andaluza, con «las características de la norma sevillana» [361] , algo que ya había sido resaltado por Manuel Alvar.

La trayectoria desde la primitiva lírica hispánica hasta las canciones actuales dio título al magno congreso internacional celebrado en honor de don Manuel Alvar, De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam [362] . En las actas de

este congreso escribe nuestro premio Cervantes, José Manuel Caballero Bonald, uno de los más rigurosos investigadores de las canciones populares flamencas y el más significativo de los novelistas y poetas de la contemporaneidad:

Ha habido estudiosos de la lírica popular andaluza en general y de la copla flamenca en particular a los que hay que acudir no solo para ordenar estos comentarios apresurados, sino para sustentarlos con alguna competente garantía. Pienso que las últimas aportaciones —La copla flamenca y la lírica de tipo popular, de Gutiérrez Carbajo, y la Poesía flamenca lírica en andaluz, de Fernández Bañuls y Pérez Orozco— han contribuido de modo notable a fijar científicamente estos estudios. El primer texto citado es un extenso y exhaustivo tratado sobre los caracteres de la poesía popular y el devenir histórico de la copla flamenca, y el segundo consta de un largo y erudito prólogo y de una amplia antología de coplas flamencas, ordenadas por su estructura métrica. A ellos hay que acudir para definir lo que yo solo he conseguido esbozar [363] .

La sabiduría y la generosidad han sido siempre rasgos caracterizadores de José Manuel Caballero Bonald y de Félix Grande, que han dedicado una gran parte de su vida a estos estudios y a apoyar a los colegas e investigadores [364] .

Entre los numerosos trabajos dedicados en la actualidad a estos temas, merece citarse Una historia del flamenco, de José Manuel Gamboa, una visión global y actualizada sobre el flamenco en sus diferentes facetas [365] , y entre las monografías resulta indispensable la del tristemente desaparecido Balbino Gutiérrez, Enrique Morente. La voz libre, el mejor trabajo de investigación sobre este gran maestro [366] .

Parte esencial de la canción popular es el elemento musical, que lo han abordado estudiosos, como el citado Larrea Palacín [367] , García Matos [368] , Philippe Donnier [369] , José Manuel Gamboa e incluso algunos investigadores, como Vicente Beltrán, añaden una «discreta antología musical» a su selección de canciones tradicionales.

Antonio Mairena y Ricardo Molina se extrañan de que, habiéndose recogido las versiones judías e hispanoamericanas de los romances, no se hayan tenido en cuenta las flamencas [370] . En efecto, ni en las colecciones de Machado y Álvarez, Rodríguez Marín, ni en las demás citadas se incluyen los romances porque, como en este libro, el tema de estudio es la copla o canción. Hay que reconocer, sin embargo, que los romances también fueron cantados y comparten los principales asuntos con las canciones populares.

Aunque los romances gozan de una venerable antigüedad, los primeros testimonios de sus versiones flamencas nos los proporciona Serafín Estébanez Calderón en sus Escenas andaluzas (1847), afirmando que de vez en cuando la fiesta se amenizaba con el canto de algún romance antiguo conservado oralmente por aquellos trovadores no menos románticos que los de la Edad Media [371] . Un poco más tarde Fernán Caballero escribe en La Gaviota (1849) que «estos famosos romances, que han llegado hasta nosotros de padres a hijos, como una tradición de melodía, han sido más estables sobre sus pocas notas que las grandezas de España apoyadas en cañones y sostenidas por las minas de Perú» [372] . Los romances aparecen igualmente citados por Juan Valera en El comendador Mendoza (1877), Juanita la Larga (1895) y en Margarita y Antonio (1906) [373] . Menéndez Pidal, para quien el romance no es «solo una tradición de melodía, sino sobre todo una tradición de poesía» [374] , ha recogido múltiples versiones de romances, entre ellos el de tema odiseico Gerineldo, que se publicó en el siglo XVI en dos pliegos sueltos «y en un romancero destinado a la vulgarización de esta poesía entre el público de todas las clases sociales» [375] . Don Ramón ha aportado pruebas suficientes para demostrar que las dos versiones de los pliegos del siglo XVI no eran únicas entonces: «Coexistiendo con ellas, y aun antes de ellas ser publicadas, cuando la expulsión de los judíos (1492) corrían en la tradición oral de la península otras versiones con variantes extrañas a ambos pliegos, algunas de las cuales conservan hoy los judíos españoles de Oriente» [376] . La primera versión flamenca de este romance, como he apuntado, la aporta Estébanez Calderón en sus Escenas andaluzas:

Gerineldo, Gerineldo

Mi camarero pulido,

¿Quién te tuviera esta noche

Tres horas en mi servicio?

.....

Treinta versos de este romance coinciden exactamente con otros tantos del pliego suelto primero que acababa de reimprimir don Agustín Durán, lo que lleva a Menéndez Pidal a afirmar que el propio Estébanez Calderón retocó por su cuenta el romance [377] . En numerosos casos al romance de Gerineldo se añade, como desenlace, el de La boda estorbada, fusiones estudiadas en los trabajos citados de Menéndez Pidal y en los realizados con posterioridad por Diego Catalán y Álvaro Galmés [378] . Ninguna de las fusiones que se hicieron del romance de Gerineldo con otros, como el del Conde Olinos, Mes de Mayo, etc., alcanzó tanta difusión como la versión que lleva como desenlace el de La boda estorbada [379] . No es extraño, por tanto, que en el mismo contexto en el que Estébanez Calderón nos presenta la versión flamenca del romance de Gerineldo se cite el de La boda estorbada, interpretado por el veterano cantador El Planeta, después de un preludio de vihuela y dos bandolines. Junto a la versión sevillana de El Solitario en Escenas andaluzas (1847), apareció otra en Ronda, que fue publicada por Durán en su Romancero en 1849, con bastantes retoques. El romance, que en los años de estas publicaciones circulaba de «boca en boca en Andalucía», está calcado, según Durán, del romance del Conde Dirlos.

En las Escenas andaluzas aparece con este desenlace:

Cabalga, cabalga el Conde,

La condesa en grupa va

Y a su castillo volvieron

Salvos, salvos y en solaz.

Y si esta versión la atribuye Estébanez Calderón al mítico cantaor El Planeta, en época reciente Luis Suárez Ávila ha recogido versiones de El Bengala, Pepe Torre, El Negro, etc. [380] . La interpretada y grabada por Antonio Mairena presenta, con alguna variante, bastante semejanza con la de El Planeta, como puede comprobarse en el desenlace:

Cabalga a caballo el conde,

La condesa en grupa va

Y a su castillo volvieron

Con bandera desplegá.

Dentro del ciclo de los romances de Bernardo el Carpio, la versión de Antonio Mairena [381] ofrece igualmente similitudes con el de Roldán y el trovador, que lleva el número 372 del Romancero general de Agustín Durán: «Este romance, como casi todos los que en Andalucía se conservan, es una mezcla de trozos más antiguos aplicados a diverso asunto» [382] . El Solitario lo incluye en «Un baile en Triana», de sus Escenas andaluzas. El estudioso Agustín Gómez observa que, después de la versión de Antonio Mairena, «descubrimos a unos viejos de El Puerto de Santa María, José de los Reyes el Negro, Dolores y Alonso, los del cepillo, que guardan como reliquias viejos retazos de romances castellanos, con los mismos temas de Bernardo del Carpio, de Gerineldo, etc., y con una expresión flamenca similar a la que nos describe Estébanez Calderón» [383] . Fernando Quiñones nos proporciona una nueva recreación de este romance que él denomina «nana moruna» [384] .

LOS ASUNTOS DE LAS CANCIONES POPULARES

El amor y el deseo

Los temas que centran la atención de las canciones populares son los denominados «universales del sentimiento» por Antonio Machado: el amor, el tiempo, la muerte... Las teorías sobre el amor son muy numerosas y variadas. De los 450 versos que nos ha legado Empédocles (hacia 490-hacia 435 a. C.) en los poemas De la naturaleza y Las purificaciones se ocupa del amor. Al igual que Anaxágoras, admite un principio de orden en la naturaleza, un principio que se basa en el conflicto entre el amor y el desamor, que encontramos en muchas de las canciones amorosas [385] , como la recoge Antonio Machado en Juan de Mairena: «Quisiera verte y no verte / quisiera hablarte y no hablarte / quisiera encontrarte a solas / y no quisiera encontrarte». Esta tensión no existe para el comediógrafo Aristófanes, para quien el amor es el sentimiento más grande que tiene el ser humano y nada puede compararse con el placer de sentirlo.

Un mismo filósofo, como Platón, expresa opiniones diversas, aunque la predominante es la del amor como impulso, como deseo, en el sentido que lo manifiestan las canciones populares. En el diálogo Lisis se afirma que el amor es «desear que la persona amada sea lo más feliz posible», en el Fedro se defiende en principio esa misma concepción, aunque luego el desarrollo es distinto [386] , como sucede en El Sofista y en Leyes, donde distingue tres modos de amor: el del cuerpo, el del alma y el de la mezcla de los dos. Las opiniones más reputadas las expone en El B anquete, que conviene relacionar con los diálogos Gorgias, Protágoras, Eutidemo, en los que Platón se dirige a los sofistas de su tiempo. Intervienen en El Banquete Fedro, Pausanias, Exidímaco, Agatón, Alcibíades y Sócrates, y Aristófanes desarrolla la citada teoría del deseo: «En otro tiempo los seres humanos eran redondos, con dos caras, cuatro brazos, y cuatro piernas (...) Como intentaron escalar al cielo, Zeus, para castigarlos, los cortó en dos, y encargó a Apolo, dios de la medicina, cicatrizar sus heridas. Desde entonces, cada mitad busca a la otra; cuando se encuentran, aspiran a fundirse en uno solo para reencontrar su unidad primitiva [387] . En estas teorías se fundó

Rousseau para afirmar que «la verdadera filosofía de los amantes es la de Platón» [388] .

El erotismo nos lleva a la interrelación, a la compenetración, a la fusión, pero a la vez nos hace tomar conciencia de nuestra discontinuidad, de nuestra singularidad, de nuestra radical soledad. La experiencia amorosa es la que les hace considerarse no como seres completos, sino tan solo como «medio seres» a algunos personajes de Ramón Gómez de la Serna, que corrige la sentencia de Hamlet y la reformula en Automoribundia en estos términos: «Sobre el ser o no ser, que según Shakespeare es la cuestión vital más importante, flotará ahora por encima de todo otra cuestión tan grave: la de ser o no ser un medio ser» [389] .

Gilles Deleuze reelabora la idea del amor como deseo, y afirma que lo difícil no es conseguir lo que uno desea, lo difícil es desear [390] . El deseo como elemento esencial del amor aparece igualmente en el Ars amandi de Ovidio, que, a pesar de que el espíritu y la forma son los de la elegía, se trata de una obra encaminada a enseñarnos a amar [391] . Un buen conocedor de Ovidio fue Marsilio Ficino, que tradujo del griego al latín los diálogos de Platón e influye a su vez en los Diálogos de amor de León Hebreo. Buenos ejemplos de la importancia de este autor son las canciones populares recogidas en el Vocabulario de Gonzalo Correas, en el Cancionero de Palacio, en la poesía amorosa de los petrarquistas Boscán, Garcilaso, Herrera e incluso en Cervantes, que afirma en el Quijote: «Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de lengua toscana, toparéis con León Hebreo, que os hincha las medidas» [392] .

Una particular concepción del amor como deseo se encuentra en el libro III de la Ethica ordine geometrico demostrata, de Baruch Spinoza, que constituye uno de los núcleos fundamentales de su corpus filosófico. No es que deseemos una cosa porque ella sea buena, es que la consideramos buena porque la deseamos. Cervantes lo ilustra muy bien en el Qujote: «Píntola en mi imaginación como la deseo».

Un lugar preferente ocupa el amor en las obras de Immanuel Kant Fundamentación para una metafísica de las costumbres (1785) y Crítica de la razón práctica (1787), enfocado fundamentalmente desde el punto de vista ético o moral, como explican Pärttyli Rinne

en Kant on love [393] y Sara Ferreiro Lago [394] . Soren Kierkegaard reelabora también la tesis platónica del deseo y observa que en la relación amorosa se da la paradoja de dos seres que se convierten en uno y, no obstante, siguen siendo dos. No se produce la fusión, como en la poesía petrarquista, en las canciones populares («Tu cabello y mío / se han enredado / como las zarzamoras / por los vallados») [395] y en las de los místicos («¡Oh noche amable más que la alborada! ¡Oh noche que juntaste / amado con amada, / amada en el amado transformada!») [396] .

No puede obviarse la concepción Del Amor, de Henri Beyle «Stendhal», que, según Consuelo Berges, es la culminación de las numerosas observaciones prácticas y especulaciones teóricas que el autor escribió en torno al amor y a sus amores, y nació directamente de la pasión que en él suscitó Matilde Viscontini Dembowski. Stendhal introduce la idea de la cristalización del amor [397] y considera como amor verdadero el de la entrega sin condiciones, como se expresa en esta canción de nuestra antología: «Querer por solo querer / sin esperanza de premio / es amor bien desdichado / pero es amor verdadero» [398] .

Contrariamente a lo que pensaba Ortega, Stendhal amó mucho y no estuvo solamente enamorado de Matilde Viscontini Dembowski, sino que, como le dice otra de las mujeres con la que mantuvo relaciones, Clementina Curial: «Tú, que has tenido cien amantes, ¿tenías derecho a tratarme de ese modo?» [399] . Según Consuelo Berges, «Clementina Curial no fue la mujer más amada por Stendhal, pero creo que sí fue la que más le amó, porque fue la que más le admiró» [400] . A Stendhal puede aplicársele la afirmación de Rubén Darío sobre su propio padre, según la cual, y utilizando una expresiva aliteración, tuvo «varios desvaríos» [401] . Por esta razón, Consuelo Berges no suscribe el juicio de Ortega, según el cual «Stendhal ni verdaderamente amó ni, sobre todo, verdaderamente fue amado» [402] , y opina que «a creer la palabra del interesado, y a juzgar por sus principales amores y especialmente por el que dio origen a este libro (Del amor), si no se puede asegurar que verdaderamente fue amado, sí que hay que admitir que verdaderamente amó» [403] . Amó y fue amado, como se deduce de las palabras transcritas de Clementina Curial y del propio diario íntimo del autor. Estas relaciones fueron fundamentales para la

escritura del libro Del amor y para la exposición de su teoría de la cristalización, considerando el amor como una operación psíquica eminentemente subjetiva [404] . Ortega expone la tesis platónica, según la cual «en todo amor reside un afán de unirse el que ama a otro que aparece dotado de alguna perfección. Es, pues, un movimiento de nuestra alma hacia algo en algún sentido excelente, mejor, superior» [405] . En el proceso erótico, el amante experimenta una extraña urgencia de disolver su individualidad en la del otro, y absorber en la suya la del ser amado, según Ortega. En Las meditaciones del Quijote afirma que la filosofía «es la ciencia general del amor» [406] , y en su trabajo sobre el Amor en Stendhal identifica el enamoramiento, que para él es el «amor en sentido lato», con el «entusiasmo místico». En esta experiencia mística Dios «deja de ser objectum y se convierte en injectum. Esta es la unio a la que aspira el místico. «Queda el alma, digo el espíritu de este alma, hecho una con Dios», confiesa Santa Teresa en la «Morada séptima» [407] . A propósito de la atención exclusiva hacia el ser amado, cita la frase de San Agustín: Amor meus, pondus meum: illo feror, quocunque feror («Mi amor es mi peso; por él voy dondequiera que voy»). Con una declaración hiperbólica se expresa en las canciones populares: «Toma allá mi corazón / si lo quieres matar, puedes / pero como tú estás dentro, / también si lo matas, mueres» [408] . Otras canciones expresan este deseo con una emotiva comparación: «Arrímate a mi querer / como las salamanquesas / se arriman a la pared» [409] . El acercamiento y la unión de los enamorados es para Santa Teresa «como si dos velas de cera se juntases tan en extremo que toda la luz fuese una» [410] . Cuando sobreviene el éxtasis amatorio «y la amada es nuestra, mejor, es yo y yo la amada, aparece en el semblante ese gracioso épanouissement en que se expresa la felicidad» [411] .

Ortega fue un asiduo lector de Goethe, que intenta explicar o al menos recrear en sus escritos el cosmos humano y uno de sus elementos esenciales, el amor. En su trabajo Pidiendo un Goethe dice que el autor de Fausto se preocupa sin cesar de su vida, sencillamente porque la vida es preocupación en sí misma [412] . Considera que en el libro de Heidegger Ser y tiempo se llega a una definición de la vida próxima a esta, y se sorprende de que no se haya subrayado la contradicción constante entre las ideas del pensador Goethe sobre el mundo, su optimismo spinozista, su

Naturfrómmigkeit, y lo que fue su propia vida.

La concepción del amor también ocupó la atención de Hegel, que según Merleau-Ponty «está en el origen de todo lo importante que se ha hecho en filosofía desde hace un siglo» [413] . En Lecciones sobre la filosofía de la religión explica que el amor es la conciencia o sentimiento de la identidad de los dos —estar fuera de mí mismo y en el otro [414] —. El concepto de deseo preside igualmente la concepción del amor en Friedrich Nietzsche, pero no se trata del deseo de buscar lo que nos falta, sino del deseo de posesión completa y exclusiva, siguiendo su tesis de la voluntad de poder. El amor es propiedad, es poder, según el autor de Así habló Zaratustra, pero como toda acción de poseer, amar causa hastío, en la medida en que ya se posee lo que antes se deseaba poseer, como expresa en La Gaya Ciencia: «Poco a poco nos sentimos hartos de lo viejo, de lo que poseemos con seguridad, y tendemos las manos nuevamente. Aun el más bello paisaje no puede mantener ya con garantía nuestro amor por él, después de haber vivido allí tres meses, y nuestro deseo se ve atraído por alguna costa lejana» [415] . La canción popular se refiere también al proceso que se experimenta cuando se cumple el deseo: «Deseada una cosa / parece un mundo / luego que se consigue / tan solo es humo» [416] . Nietzsche en la Tercera Intempestiva afirma que la propensión a lo cotidiano, a la pereza, a la conformidad con la convención es la debilidad más extendida entre los seres humanos. Para huir de ello, en un aforismo de El crepúsculo de los dioses expone su receta: «... es necesario haber tenido en el buen gusto un principio de selección para elegir las compañías, el lugar, el vestido, la satisfacción sexual (...) Es decisivo (...) el que se comience la cultura por el lugar justo ... que es el cuerpo, el ademán, la dieta, la fisiología, el resto es consecuencia de ello... Por esto los griegos continúan siendo el primer acontecimiento cultural de la historia... supieron lo que era necesario, lo hicieron...».

Para Sigmund Freud, el amor es el instinto de vida (eros), las pulsiones de conservación y sexuales que se oponen al instinto de muerte (thánatos), pulsiones de destrucción, la tendencia a regresar al estado inorgánico e inanimado. Thánatos es el hermano gemelo de Hipnos, el dios del sueño; quizá por ello desde la mitología existe una relación simbólica muy estrecha entre el sueño y la muerte. Ya

lo observó certeramente Sancho en el Quijote: «Sola una cosa tiene mala el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia» [417] . Es el mismo pensamiento que expresa Virgilio: «Quies... simillima morti» (Eneida, VI, 522).

Con todas sus grandezas y miserias, el amor es el motor de la vida y el principal vertebrador de las composiciones populares de todos los países, según el filólogo austriaco Hugo Schuchardt [418] . Las canciones populares, además de expresar la exaltación gozosa del amor, la importancia de la mirada, el papel del sueño, etc., la manifiestan en otros muchos sentimientos no tan positivos. Atendiendo a la presentación de estos asuntos se clasifican las distintas secciones de esta antología, como un puro intento metodológico o de ordenación mental. Por ello, no pueden marcarse fronteras infranqueables entre unas composiciones y otras, ya que, en numerosas ocasiones, una canción centrada en el sufrimiento o en la ausencia es a la vez una lúcida declaración de amor.

La presencia y la ausencia

La dialéctica de la presencia y la ausencia, tan recurrente en este tipo de cantares, ha merecido muy ricas y complejas reflexiones. Para Baruch Spinoza, el deseo implica una voluntad de unirse con el ser amado, de reunirse con él cuando está ausente, de perseverar en su presencia. De esta concepción parte Henri Lefebvre en su obra Lógica formal, lógica dialéctica, en la que reformula las teorías marxistas a la vez que abre el camino a la denominada posmodernidad, impulsada en gran medida por algunos de sus más destacados alumnos como Jean Baudrillard. Reelabora el concepto de conatus de Spinoza y argumenta que el ser humano moderno es prisionero de la ausencia [419] , una situación paradójica. Según la crítica radical, inaugurada por Nietzsche, llevada hasta sus extremos por Artaud y algunos otros, hay que destruir el intercambio, la comunicación instituida, esas parodias, esos simulacros [420] ... El espacio se define como juego de presencias y de ausencias, representadas por la alternancia de las sombras y de las claridades, de lo luminoso y de lo nocturno [421] . Partiendo de este concepto «suele aludirse de forma canónica a la representación —también a la política— como la presencia de una ausencia (...) Algo que no está ahí, en este tiempo y lugar, se actualiza en la forma mediada de una representación» [422] .

A este trasfondo filosófico no debe de ser ajeno el debate que en las canciones populares y en la poesía denominada culta se establece sobre si la ausencia incrementa o hace disminuir el amor. El introductor del petrarquismo en España en el siglo XVI, Juan Boscán afirma: «Quien dice que la ausencia causa olvido / merece ser de todos olvidado. / El verdadero y firme enamorado / está, cuando está ausente, más perdido»; y en la misma dirección Francisco de Medrano: «Quien te dice que ausencia causa olvido / mal supo amar, porque si amar supiera, / ¿qué, la ausencia?: la muerte nunca hubiera / las mientes de su amor adormecido». ¿No sucederá en el fondo, según alguna de las tesis apuntadas, que en la

ausencia la persona amada se actualiza en la forma mediada de una representación, acude y vuelve a hacerse presente? En contraste con estas teorías de los autores citados del siglo XVI, otro gran poeta del siglo anterior, don Jorge Manrique, expresa el pensamiento contrario en una canción suya recogida por Foulché-Delbosc: «No tenga fe en confianza / Pues son olvido y mudanza / Las condiciones de ausencia. / Quien quisiere ser amado / Trabaje por ser presente, / Que quan presto fuere ausente, / Tan presto será olvidado: / Y pierda toda esperanza / Quien no stuviere en presencia, / Pues son olvido y mudanza / Las condiciones de ausencia» [423] . El mismo pensamiento manifiesta en la canción siguiente: «Acordaos cómo en presencia / me hallastes siempre firme / y muy leal, acordaos cómo en ausencia / nunca pude arrepentirme de mi mal» [424] . Cristóbal de Castillejo lo reproduce así: «"Don Jorge Manrique, de las condiciones de ausencia". Quien no estuviere en presencia / No tenga fe en confianza, / Pues son olvido y mudanza / las condiciones de ausencia. / Quien quisiere ser amado, / Trabaje por ser presente, / Que quan presto fuere ausente / Tan presto será olvidado» [425] . Las canciones populares expresan este mismo sentimiento: «Es mi amor, dueño mío, / como la sombra / Que cuanto más se aleja, / Más cuerpo toma. / La ausencia es aire, / Que apaga el fuego chico / Y aviva el grande» [426] . Una variante de esta dialéctica la encontramos en la narrativa del siglo XVII : «Al paso que os juzga ajena, más os idolatra propia» [427] . Sin embargo, los refranes sentencian que la ausencia hace disminuir el amor: «Ausencia enemiga del amor / Tan lejos de los ojos cuán lejos del corazón» [428] ; «Cuanto te veo / Tanto te quiero» [429] , proverbios que conducen al asunto de la mirada o de los ojos, los primeros transmisores de la experiencia amorosa.

La mirada, los ojos

El fenómeno de la presencia aparece vinculado en las canciones populares con los sentidos, especialmente con el de la vista; aunque también hay ejemplos del «enamorarse de oídas» [430] . En todos estos asuntos subyace siempre un trasfondo filosófico. Así, frente a Platón y los filósofos innatistas, Aristóteles, John Locke, David Hume y en general los empiristas desarrollan la tesis que puede sintetizarse en el adagio tradicional Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu («Nada hay en el entendimiento que previamente no estuviera en los sentidos»). Immanuel Kant intentó salvar la oposición entre racionalismo y empirismo sin abandonar completamente el innatismo, y admite que, si bien todo conocimiento comienza con la experiencia, no todo se justifica en ella. La posición aristotélica es sostenida por Jean Paul Sartre, que considera que es un dato de experiencia la presencia del otro como sujeto: el otro nos es presente de un modo manifiesto en la experiencia de la mirada, que es la experiencia fundamental en la comunicación. Cuando percibimos que alguien nos mira, sentimos que estamos ante otra subjetividad, ante otra conciencia, no ante un mero objeto. En este análisis de la comunicación interpersonal, Emmanuel Levinas eleva la categoría del rostro, como modo en que aparecen los otros, a una categoría central de la filosofía. «El rostro no hace más que describir la relación moral primaria y originaria que está en el principio de toda relación humana. Cuando aparecen los otros, cuando su rostro se nos hace evidente, se hace posible el emerger del mundo» [431] . En su obra Entre Nous argumenta que «nuestra relación (con el otro) consiste, ciertamente, en nuestro deseo de comprenderlo, pero esta relación excede los confines del entendimiento [432] . A la mirada dedica Maurice Merleau-Ponty su libro Fenomenología de la percepción, que desarrolla una de las vías de la fenomenología husserliana existencial, oponiendo al «yo pienso» de Descartes el «yo soy». Sigue, así, el imperativo de Husserl del «retorno a las cosas mismas» [433] . Algunas de estas ideas las amplía Maurice Merleau-Ponty en su obra inacabada Lo visible y lo invisible [434] .

Jacques Lacan desarrolla un extenso comentario de este libro de Merleau-Ponty en su Seminario XI, con una referencia a fenomenología de lo visible e invisible [435] . En las consideraciones de Merleau-Ponty «el ciego (ab oculis) simboliza el vidente [436] , de tal manera que es, en las dos grandes vertientes de la cultura occidental (la tradición griega y la judeocristiana), un visionario, un iluminado. Por ello no debe causarnos extrañeza que el primero que resalta el valor de la mirada en la literatura española sea el ciego de Tudela [437] , que, hablando de la mirada como transmisora del amor, escribe: «... cuyos ojos matan a tanta gente». Los ojos transmiten el amor y el tópico de los «ojos matadores» aparece en los libros de música de Diego Pisador y de Juan Vásquez del siglo XVI : «Por una vez que los ojos alcé / dicen que yo la maté...» [438] , en las canciones recogidas en los diversos repertorios «Abaja los ojos, casada / no mates a quien te miraba», en las seguidillas antiguas, «Préstame tus ojos / para esta noche / que me ymporta la vida / matar un hombre», «Ojos matadores / tenéis, señora / ¿cómo la justicia / no los ahorca?» [439] . En esta batalla, el amor resulta casi siempre vencedor: «Amor hizo ser vencidos / sus ojos cuando me vieron / y que fuesen adormidos / con la gloria que sintieron. / Quando más mirar quisieron / se adurmió. / ¿Si le recordaré yo?» [440] . Se enlaza, así, con otro procedimiento en el tratamiento del amor en las canciones populares, como es el recurso del sueño.

El sueño y sus representaciones

El ser humano se pasa la tercera parte de su vida durmiendo y, de esa tercera parte, al menos otra tercera parte soñando, es decir, durante una sexta parte de nuestra vida estamos instalados en un mundo de sueños. Parece, por tanto, comprensible que se hayan elaborado distintas teorías sobre el sueño y que este sea una constante en la historia de la literatura y de la cultura en general.

En su representación en las canciones populares, puede distinguirse entre la concepción del sueño cuando efectivamente se está durmiendo y con frecuencia se construyen relatos, y la representación de ciertas imágenes en el estado de vigilia.

Platón aborda este asunto en la Apología de Sócrates, en el Critón, en el Teeteto y en el Timeo [441] . Para Aristóteles, la meta del sueño es la vigilia, que constituye el estado de plenitud y perfección de la vida animal [442] .

En su teoría sobre los sueños, Descartes parte del Teeteto de Platón preguntando si no es más que un sueño todo lo que nos parece estar viviendo y respondiendo que el criterio de verdad de las cosas no descansa en nuestros sentidos, sino en la mente [443] . Para Freud, el sueño es «la vía real que nos conduce al inconsciente» y afirma que el sueño, lejos de ser un fenómeno absurdo, tiene un sentido y distingue entre contenido latente y contenido manifiesto [444] . Carl Gustav Jung sugiere que los sueños revelan tanto el inconsciente personal como el colectivo y que sirven para compensar las partes de la psique no suficientemente desarrolladas en la vida de vigilia [445] . Calvin S. Hall revisa las teorías de Freud y de Jung, y sostiene que los rasgos exhibidos de las personas mientras están despiertas se expresan también en los sueños [446] .

La noción del sueño en la vigilia tiene conexiones con el ensueño de Aristóteles y puede ser enfocado, desde la teoría de las representaciones, como hará Henri Lefebvre; y, desde el punto de

vista social y antropológico, el asunto ha sido abordado por Durkheim [447] , Mauss [448] , Bourdieu [449] y Farr y Moscovici [450] , así como por Lévi-Strauss en sus consideraciones de «lo real en tanto relacional» [451] . Desde la perspectiva epistemológica, la representación según Lefebvre «no es ni la verdad ni el error, ni la presencia ni la ausencia, ni la observación ni la producción, sino algo intermedio» [452] . Una revisión de las teorías de Hegel, Marx, Schopenhauer, Nietzsche... le lleva a Heidegger a concluir que la representación nunca es sino el doble o el re-doble, la sombra o el eco de una presencia perdida. Las construcciones de los sueños realizadas durante la vigilia son las representaciones que aparecen en las canciones populares, y en nuestra propia conciencia, en ocasiones con un sentido negativo.

Las manifestaciones negativas

En los Diálogos de amor, de León Hebreo, se afirma que el amor hace al amante melancólico, atormentado de aflicción, martirizado de deseo, sustentado de esperanza, instigado de desesperación, rodeado de penas, y en algunos textos medievales, los comportamientos amorosos son considerados por los médicos de la época como síntomas de trastornos y de patologías diversas

[453] .

En las canciones de tipo popular cuando se expresa un trastorno mental se trata de la metáfora o de la hipérbole de una experiencia amorosa, como una «locura de amor». Más que trastornos mentales, estas composiciones expresan experiencias psíquicas displacenteras, como la pena, el tedio y el dolor. Por ese motivo, Pío Baroja considera el dolor como «un modo de conocimiento del mundo» [454] , una experiencia de vida, el punto límite ante el cual el ser humano se enfrenta y se ve obligado a tomar una respuesta. «Si esta respuesta es positiva, vitalista, el hombre será capaz de descubrir el conocimiento en el dolor y la vida en la propia muerte» [455] . Pío Baroja subraya el carácter positivo de ese mecanismo neurológico maduro, anticipatorio y defensivo, como característica fundamental del dolor

[456] .

En algunos casos, con locuciones como «dolor de amor» o «locura de amor» se alude a una experiencia amorosa exacerbada que solo puede expresarse mediante una metáfora o una hipérbole. Estas experiencias vivas e intensas mediante un recurso oximorónico convierten el dolor en algo grato, como en algunas canciones de los místicos: ¡Oh cauterio suave!, ¡oh regalada llaga! [457] . Si, como he comentado, Platón y otros autores conciben el amor como un deseo, y los petrarquistas lo han comparado con el fuego que abrasa y consume, no resulta extraño que, en las canciones populares, junto a la exaltación y al gozo, se exprese con frecuencia una serie de sensaciones negativas, de lamentos, quejas, displacer, que en el fondo responden a la dialéctica de la vida y de la muerte.

Ya en los años setenta y ochenta del siglo pasado, Popper y otros pensadores cuestionaron las teorías de Freud en Más allá del principio de placer, y las de Adler y Jung, tildándolas de poco científicas frente a las más sólidas de Einstein [458] . Independientemente de que ya estén superadas las teorías freudianas sobre el erotismo y la sexualidad, han contribuido, sin embargo, a repensar las cuestiones sobre el placer y el displacer, la vida y la muerte. Para Bataille, por ejemplo, amar a otra persona, deseándola como algo externo y ajeno, supone el reconocimiento de las propias limitaciones, de la separación, de la soledad y de la discontinuidad existencial

[459] .

En las canciones populares amorosas, a pesar de que la discontinuidad existencial y la pérdida se

presenten de forma aterradora, la muerte, sin embargo, desempeña un papel semejante al que Max Scheler le asigna en las culturas antiguas: se convierte en un poder rector y conformador de la vida, en algo que le confiere a esta articulación y sentido. Incorporando la muerte a su universo temático, la canción popular se inserta en una tradición que recorre toda la historia de la literatura universal. Desde el despertar de las culturas egipcias, pasando por el «sarcasmo conceptual» de las danzas macabras medievales y por la poesía elegíaca de muchas canciones y decires hasta llegar a la lírica romántica, a la elegía funeral de la poesía moderna y a la concepción de la muerte en la época posmoderna, los creadores han presentado las más diversas manifestaciones literarias del pensamiento de la muerte. Aparte de su presencia en la mayoría de las obras de carácter moral, cristaliza este asunto en una serie de formas definidas como dicterios, plantos y disputas [460] . En algunas de estas canciones se declara de forma contundente su inexorabilidad y se proclama una actitud estoica y serena ante la misma: «No temo a la muerte / morir es natural».

La ausencia del temor a la muerte constituye una de las ideas nucleares de la filosofía de Epicuro, que en la Carta a Meneceo comenta: «El más estremecedor de los males, la muerte, no es nada para nosotros, ya que mientras nosotros somos, la muerte no está presente y cuando la muerte está presente, entonces nosotros no somos» [461] , y en las Máximas capitales manifiesta: «La muerte no es nada para nosotros porque lo aniquilado es insensible y lo insensible no es nada para nosotros» [462] . Trescientos años más tarde aparecen formuladas

sentencias muy similares por el cordobés Séneca, cuyo pensamiento, como ya observó Ganivet, informa una parte sustancial de la literatura española. En las Epístolas a Lucilio (XXX), relata cómo el viejo Basso Aufidio le confesó que el «terror, no es por culpa de la muerte sino del que muere», el sentimiento que inspira la elegía funeral y las canciones populares. Junto a la poesía, se ha desarrollado una verdadera tanatología teatral por Antonin Artaud, Genet, Heiner Müller y Kantor, el creador moderno del Teatro de la muerte.

En las canciones populares flamencas se anuncia de forma muy gráfica la llegada de la muerte: «Desde la Porvera [463] / hasta Santiago [464] / las fatiguitas, madre, de la muerte / se me arrodearon». Otras veces se alude a ella de forma indirecta: «En el hospitalito / a manita derecha / allí tenía mi compañerita / la camita jecha». Muy famosa es la canción popular sobre el cortejo fúnebre, que ya recogió Gustavo Adolfo Bécquer en La venta de los gatos, y don Juan Valera, y que se inserta en las colecciones de cantos de Rodríguez Marín y Machado y Álvarez: «En el carro de los muertos / ha pasado por aquí / llevaba la mano fuera / por ella la conocí». De forma aun más patética la presenta Balmaseda en el Primer Cancionero Flamenco: «La vi enterraíta / con la mano fuera / como era tan d esgrasiaíta / le faltó la tierra».

Frente al tono trágico de estas composiciones, Nietzsche calificó la muerte de «estúpido hecho fisiológico» y según Antonio Machado «la muerte es, por de pronto, cosa de nuestro cuerpo». Para su coetáneo don Miguel de Unamuno, al igual que para

Spinoza, la vida fue una auténtica meditatio mortis, y Hegel sentencia con rotundidad: «La verdad de las cosas finitas es su final». En coherencia con todo ello, las canciones populares recorren la trayectoria de nuestra finitud, representando el despertar de nuestros sentidos al amor, el poder de la mirada, la presencia y la ausencia, la vigilia y el sueño, el milagro de la vida y el misterio de la muerte.

▪

1 Ramón Menéndez Pidal, La chanson de Roland y el neotradicionalismo, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, pág. 422.

2 Francisco Rodríguez Marín, Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por..., Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883, 5 vols.

3 Manuel Machado, Cante Hondo, Córdoba, Ediciones Demófilo, 1980, pág. 16.

4 Ventura Ruiz Aguilera, Armonías y Cantares, Madrid, Imprenta y Librería de M. Guijarro, 1865, págs. 66-67.

5 Ramón Menéndez Pidal, conferencia leída en el All Souls College, de la Universidad de Oxford el 26 de junio de 1922, incluida en Los romances de América y otros estudios, Madrid, Espasa-Calpe / Austral, 7.ª ed., 1972, pág. 78-79.

6 Francisco Rodríguez Marín, conferencia en el Ateneo de Madrid el 6 de abril de 1910, recogida en El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, págs.16-71.

7 Ventura Ruiz Aguilera, Armonías y Cantares..., pág. 183.

8 Rafael Alberti, «La poesía popular en la lírica española contemporánea, conferencia pronunciada en Berlín en la Friedrich-Wilhelms-Universität el 30 de noviembre de 1932». Incluida en Prosas encontradas (1924-1942), recogidas y presentadas por Robert Marrast, Madrid, Ayuso, 1970, págs. 87-103, pág. 87.

9 La poesía flamenca lírica en andaluz, ed. de Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, Sevilla, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía / Ayuntamiento de Sevilla, 1983.

10 Manuel Balmaseda y González, Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía..., Sevilla, Imprenta y Librería de E. Hidalgo y Compañía, 1881.

11 Eduardo Martínez Torner, Cancionero musical de la lírica popular asturiana, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 3.ª ed., 1986, pág. VII.

12 Eduardo Martínez Torner, Cancionero musical..., pág. X.

13 José Manuel Caballero Bonald, «Prólogo» a Luis Eduardo Aute, Volver al agua. Poesía completa, Madrid, Sial / Contrapunto, 2002,

pág. 17.

14 Francisco López Estrada, «Orígenes de la lírica», en Historia de la Literatura Española, Madrid, Cátedra, vol. I, 1990, pág. 125.

15 Cecil Maurice Bowra, Primitive song, Londres, Littlehampton Book Services Ltd, 1962.

16 Francisco Gutiérrez Carbajo, «Conversaciones con Luis Alberto de Cuenca», La Caña, 5 (1993), págs. 46-63, pág. 48.

17 Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, «Post scriptum» a Cantos populares españoles recogidos por Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883, tomo V, pág. 169; Francisco Rodríguez Marín, El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, págs. 18-19.

18 Francisco Rodríguez Marín, Post scriptum de la colección de Cantos populares españoles, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883, tomo V, pág. 169.

19 «En mi discurso de recepción leído ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras (Sevilla, 1905)», pág. 7. (Nota de Rodríguez Marín).

20 Francisco Rodríguez Marín, El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, págs.

18-20.

21 Manuel Milá y Fontanals, Observaciones sobre la poesía popular, Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez, 1853, pág. 7.

22 Marcelino Menéndez Pelayo, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Madrid, Instituto Superior de Investigaciones Científicas, 1949, tomo I, pág. 7.

23 Ibíd., III, pág. 380.

24 Ibíd., V, pág. 56.

25 Ibíd., V, pág. 37.

26 Ibíd., III, pág. 296.

27 Ibíd., I, pág. 296.

28 Ibíd., I, pág. 112.

29 Ibíd., III, págs. 189-190.

30 Dos nombres gloriosos: Andrés Bello y Menéndez Pelayo, discurso del rector de la Universidad Católica Andrés Bello de Caracas, en el solemne acto académico del 29 de noviembre de 1956, en el que ensalza la labor de estos investigadores.

31 Andrés Bello, Principios de ortología y métrica de la lengua castellana, t. LXXXVI, Colección de Escritores Castellanos, edición de Miguel Luis de Amunátegui, Madrid, Tello, 1890, pág. 374.

32 Juan Antonio Frago, «Andrés Bello, historiador de la lengua. Sobre el Cantar de Mío Cid», Boletín de Filología, 50 (2015), págs. 107-134.

33 Ramón Menéndez Pidal, «Cantos románicos andalusíes», en España, eslabón entre la cristiandad y el islam, Madrid, Espasa-Calpe / Austral, 1956, pág. 105.

34 Ibíd., pág. 8.

35 Ibíd., pág. 110.

36 Ibíd., pág. 111.

37 Ibíd., pág. 111.

38 Ibíd., pág. 111.

39 Ibíd., pág. 119.

40 Ibíd., pág. 100.

41 Ramón Menéndez Pidal, «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», en Los romances de América, Madrid, Espasa-Calpe / Austral, 7.ª ed., 1972, pág. 77.

42 Ibíd., pág. 76.

43 Ibíd., pág. 79.

44 Ibíd., pág. 80.

45 Ramón Menéndez Pidal, «La primitiva lírica española», en Estudios literarios, Madrid, Espasa-Calpe / Austral, 9.ª ed., 1968, pág. 179.

46 Ibíd., pág. 180.

47 Ibíd., pág. 186.

48 Ibíd., pág. 183.

49 Ibíd., pág. 189.

50 Ibíd., pág. 191.

51 Ibíd., pág. 193.

52 Ramón Menéndez Pidal, «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema», en Revista de Filología Española, XLIII (1960), págs. 296-297.

53 Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, Antología de la poesía española (lírica de tipo tradicional), Madrid, Gredos, 2.ª reimpresión, 1975, pág. XXXII.

54 Ibíd., pág. XXXIII.

55 Ibíd., pág. XXXVIII.

56 Ibíd., pág. XL.

57 Ibíd., pág. XLII.

58 Ibíd., pág. XLV.

59 Ibíd., pág. XLV.

60 Ibíd., pág. XLVI.

61 Ibíd., pág. LXIX.

62 Ibíd., pág. LX.

63 Ibíd., pág. LXI.

64 Ibíd., pág. LIV.

65 José María Alín, Cancionero español de tipo tradicional, Madrid, Taurus, 1968, pág. 13.

66 Eduardo Martínez Torner, Lírica hispánica, Madrid, Castalia, 1966.

67 Manuel Alvar, Poesía tradicional de los judíos españoles, México, Porrúa, 3.ª ed., 1979, pág. XXI.

68 Dámaso Alonso, «Cancioncillas “de amigo” mozárabes», Revista de Filología Española, 33 (1949), págs. 297-349, pág. 334.

69 Margit Frenk, Entre literatura y folklore, ed. cit., pág. 48.

70 Margit Frenk, Estudios sobre lírica antigua, Madrid, Castalia, 1979, pág. 260.

71 Antonio Sánchez Romeralo, El villancico, Madrid, Gredos, 1969, pág. 42.

72 Ibíd., pág. 70.

73 Ibíd., pág. 84.

74 Vicente Beltrán, La canción tradicional, Tarragona, Ediciones Tarraco, 1976.

75 Carlos Alvar y Jenaro Talens (eds.), Locus amoenus. Antología de la lírica medieval de la península ibérica, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2009, pág. 13.

76 Ramón Menéndez Pidal, «Cantos románicos andalusíes», en España, eslabón entre la cristiandad y el islam, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

77 Manuel Alvar, El romancero. Tradicionalidad y pervivencia, Barcelona, Planeta, 1970; y «Más jarchas andalusíes», El País, 4 de

abril de 2000.

78 Emilio García Gómez, «Las jarchas», en Comentario de textos, Madrid, Castalia, 1983, pág. 422.

79 Ridha Mami, Antología de poesía tunecina contemporánea, Madrid, Sial / Contrapunto, 2019. La antología incorpora un estudio introductorio de 61 páginas, bilingüe, como el resto del libro, a cargo de Francisco Gutiérrez Carbajo. Esta antología puede considerarse una continuación de los Poemas arabigoandaluces, publicados por García Gómez en el año 1930.

80 Ramón Menéndez Pidal, La chanson de Roland y el neotradicionalismo, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, pág. 422.

81 Francisco López Estrada, «Orígenes de la lírica», en Historia de la Literatura Española, Madrid, Cátedra, vol. I, 1990, pág. 125.

82 Hace ya años me referí al desarrollo de las investigaciones sobre este tipo de composiciones realizadas por Millás Vallicrosa, Samuel Miklos Stern, Menéndez Pidal, Francisco Cantera, Dámaso Alonso, Emilio García Gómez, Margit Frenk, etc. (Francisco Gutiérrez Carbajo, «Jarchas y zéjeles», en J. L. Navarro García y M. Ropero Núñez [dirs.], Historia del flamenco, Sevilla, Tartessos, 1995, vol. I, págs. 111-147).

83 Margit Frenk, Estudios sobre lírica antigua, Madrid, Castalia, 1978.

84 Dámaso Alonso, Primavera temprana de la lírica europea: lírica, épica, novela, Madrid, Guadarrama, 1961, pág. 53.

85 Emilio García Gómez, «Las jarchas», en Comentario de textos, Madrid, Castalia, 1983, pág. 41.

86 Ibíd., pág. 411.

87 Brian Dutton, «Some new evidence for the romance origins of the muwashashas», Bulletin of Hispanic Studies, XLII (1965), págs. 73-81.

88 Véase Francisco Gutiérrez Carbajo, op. cit., I, pág. 116.

89 Alan Deyermond, «La jarcha y la lírica tradicional», en Francisco Rico, Historia y Crítica de la Literatura Española, 1/1, Barcelona, Crítica, 1991, pág. 38

90 Teresa Garulo, Diván de las poetisas de al-Ándalus, Madrid, Hiperión, 1986.

91 Juan de Mena, Laberinto de Fortuna, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Sevilla, Fundación Lara, 2002, estr. 2285-2290.

92 Sebastián de Covarrubias, Tesoro de la lengua castellana o española, citado por Rodríguez Marín en El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929,

pág. 21.

93 Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, edición y notas de Francisco Rico, Madrid, Edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, páginas 337-338.

94 Manuel Milá y Fontanals, Observaciones sobre la poesía popular, Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez, 1853.

95 Antonio García Gutiérrez, Discurso de recepción ante la RAE, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1862.

96 Juan Valera, «La poesía popular. Discurso leído en el acto de recepción en la Real Academia Española, el día 16 de marzo de 1862», en Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1958, vol. II, págs. 1049-1064, pág. 1058.

97 Juan Valera, «La poesía popular», cit., pág. 1058.

98 Juan Valera, «La poesía popular», cit., pág. 1060.

99 Rafael Lapesa, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en De la Edad Media a nuestros días. Estudios de Historia Literaria, Madrid, Gredos, 1967, págs. 145-171.

100 José Manuel Blecua, «Corrientes poéticas en el siglo XVI», en

Sobre poesía de la Edad de Oro, Madrid, Gredos, 1970, págs. 11-24.

101 Citado por Dámaso Alonso en Menéndez Pelayo, crítico literario, Madrid, Gredos, 1956, pág. 57.

102 Dámaso Alonso, op. cit., pág. 57.

103 Joaquín Costa, Poesía popular española y mitología y literatura celto-hispanas, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1888, pág. 135.

104 Ibíd., págs. 136-137.

105 Ramón Menéndez Pidal, Romancero hispánico (hispánico-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pág. 40.

106 Joaquín Costa, Poesía popular española..., pág. 158.

107 Marcelino Menéndez Pelayo, Antología de líricos, Madrid, Ed. Nacional, XVII, págs. 119-120.

108 Apud Dámaso Alonso, Menéndez Pelayo, crítico literario, pág. 63.

109 Dámaso Alonso, Menéndez Pelayo, crítico literario, Madrid,

Gredos, 1966, pág. 60.

110 Ibíd., pág. 64.

111 Apud Manuel Alvar, El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia, Barcelona, Planeta, 2.ª ed., 1974, pág. 52.

112 Marcelino Menéndez Pelayo, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Madrid, CSIC, 1949, vol. I, págs. 45-46.

113 Ibíd., pág. 39.

114 Ibíd., vol. IV, págs. 164-165.

115 Ibíd., vol. 5, pág. 56.

116 Íd., vol. V, págs. 43-44.

117 Íd., vol. V, pág. 319.

118 Íd., vol. V, págs. 339-340.

119 Apud Manuel Alvar, El Romancero. Tradicionalidad y

pervivencia, págs. 20-21.

120 Juan Ramón Jiménez, Segunda antolojía poética (1898-1918), Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pág. 261.

121 Juan Ramón Jiménez, El modernismo. Notas en torno de un curso, México, Aguilar, 1962, pág. 175.

122 Juan Ramón Jiménez, El trabajo gustoso (conferencia), selección y prólogo de Francisco Garfias, México, Aguilar, 1961, pág. 10.

123 Michael P. Predmore, La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Gredos, 1973.

124 Crítica paralela, ed. Arturo del Villar, Madrid, Ediciones Narcea, 1973, págs. 202-203.

125 Juan Ramón Jiménez, Cartas literarias, ed. Francisco Garfias, Barcelona, Bruguera, 1977, pág. 175.

126 Juan Ramón Jiménez, «Dos aspectos de Bécquer», en La corriente infinita, selección de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 108-109.

127 Ángel González, Juan Ramón Jiménez, Madrid, Júcar, 1973, págs. 113-114.

128 Juan Ramón Jiménez, «Carta a Luis Cernuda», incluida en La corriente infinita, págs. 171 y ss.

129 Rafael Cansinos Assens, La copla andaluza, Madrid, Ediciones Demófilo, 1976, pág. 18.

130 Manuel Alvar, «Tradicionalidad y popularismo...», cit., págs. 522-523.

131 Ángel González, Juan Ramón Jiménez, cit., págs. 136-137.

132 Juan Ramón Jiménez, Leyenda, edición de Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa, 1978, núm. 817.

133 Manuel Urbano, «Notas para una aproximación a la copla flamenca en la obra de Juan Ramón Jiménez», Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 376-378, Madrid, 1981, pág. 321.

134 Juan Ramón Jiménez, Leyenda, núm. 846.

135 Aurora de Albornoz, prólogo a la Nueva Antolojía, de J. R. J., Barcelona, Península, 1972, pág. 55.

136 Francisco Gutiérrez Carbajo, «La poesía de tipo popular en Juan Ramón Jiménez», Epos, V (1989), págs. 217-235.

137 Francisco Gutiérrez Carbajo, «Juan Ramón y Villalón», Cuadernos Hispanoamericanos, 376-378 (1981), págs. 861-875.

138 Ramón Menéndez Pidal, «Poesía popular y romancero», en Revista de Filología Española, III (1916), págs. 270-276.

139 Ramón Menéndez Pidal, Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pág. 48.

140 Ramón Menéndez Pidal, «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», en Los romances de América (1939), Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pág. 72.

141 Ramón Menéndez Pidal, op. cit., pág. 39.

142 Ibíd., pág. 42.

143 Ibíd., pág. 42.

144 Ibíd., pág. 48.

145 Ramón Menéndez Pidal, Poesía juglaresca y juglares, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pág. 248.

146 Ramón Menéndez Pidal, Romancero hispánico..., pág. 43.

147 Francisco Gutiérrez Carbajo, La copla flamenca y la lírica de tipo popular..., cit., págs. 67 y ss.

148 Ramón Menéndez Pidal, op. cit., pág. 44.

149 Ibíd., pág. 46.

150 Ramón Menéndez Pidal, «Sobre geografía folklórica: ensayo de un método», en Revista de Filología Española, (1920), III, págs. 316-322.

151 Ramón Menéndez Pidal, «Cantos románicos andalusíes», cit., pág. 65.

152 Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Cancionero de Ajuda, II, 1904, págs. 935 y ss. (citado por Menéndez Pidal en Cantos románicos andalusíes, pág. 67).

153 Ramón Menéndez Pidal, «Cantos románicos andalusíes», en España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, pág. 68.

154 Ramón Menéndez Pidal, «Poesía popular y poesía tradicional en

la literatura española», cit., pág. 77.

155 Julio Cejador y Frauca, La verdadera poesía castellana. Floresta de antigua lírica popular, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos.

156 Ramón Menéndez Pidal, «La primitiva poesía lírica española», en Estudios literarios, Madrid, Espasa-Calpe / Austral, 9.ª ed., 1968.

157 Julio Cejador y Frauca, Historia de la lengua y literatura castellana, 14 vols., Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1915-1922; 1915, tomo II, pág. 25.

158 Julio Cejador y Frauca, La verdadera poesía castellana. Floresta de antigua lírica popular, ed. cit., pág. 17.

159 Cancionero de Upsala (Venecia, 1556), ed. de J. Bal y Gay, México, Colegio de México, 1944.

160 Cecilia Bölh de Faber, «Fernán Caballero», Cuentos y poesías populares andaluces, Sevilla, Imprenta y Litografía de la Revista Mercantil, 1859.

161 Julio Cejador Frauca, La verdadera poesía castellana..., ed. cit., pág. 19.

162 Ibíd., pág. 21.

163 Ibíd., págs. 21-22.

164 Francisco Gutiérrez Carbajo, «Los refranes rimados en los cancioneros populares españoles de los siglos XIX y XX», en Actes del Col.loqui sobre canço tradicional, Reus, setembre 1990, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, págs. 309-326.

165 Julio Cejador Frauca, La verdadera poesía castellana..., ed. cit., pág. 51.

166 Ibíd., pág. 53.

167 Ibíd., págs. 59-60.

168 José María Alín, El cancionero español de tipo tradicional, Madrid, Taurus, 1968, pág. 54.

169 Benedetto Croce, Poesia popolare e poesia d'arte, Bari, Gius, Laterza & Figli, 1952.

170 Ibíd., pág. 2.

171 Alessandro D'Ancona, La poesia popolare italiana, Livorno, Raffaello Giusti, 1906, pág. 363 (citado por Croce, Poesia popolare

e poesia d'arte, pág. 50).

172 Johann Wolfgang von Goethe, Epos, en Verkehr, edición de Stuttgart, 1840, XXXIII, 341 (citado por Croce, Poesia popolare, pág. 51).

173 Benedetto Croce, op. cit., pág. 5.

174 Antonio Sánchez Romeralo, El villancico, Madrid, Gredos, 1969, pág. 95.

175 Benedetto Croce, Estética como ciencia de la expresión y lingüística general, prólogo de Miguel de Unamuno, Biblioteca Moderna de Filosofía y Ciencias Sociales, Madrid, Francisco Beltrán, Librería Española y extranjera, 1926.

176 Antonio Viscardi, Preistoria e storia degli studi romanzi, Milano, Cisalpino, 1955.

177 Sergio Baldi, «Sul concetto di poesía popolare», en Studi sulla poesía populares d'Inghilterra e di Scozia, Roma, Edizione di «Storia e Letteratura», 1949, pág. 47.

178 Sergio Baldi, «Sul concetto di poesía popolare», pág. 4.

179 Ibíd., pág. 47.

180 Ibíd., pág. 48.

181 Ibíd., pág. 47.

182 Ibíd., pág. 50.

183 Ibíd., pág. 55.

184 Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, Antología de poesía española. Lírica de tipo tradicional, Madrid, Gredos, 2.ª reimp., 1975.

185 Ibíd., pág. XXI.

186 Ibíd., pág. XXXIII.

187 Ibíd., págs. XLIII-XLIV.

188 Ibíd., pág. LIII.

189 Marcelino Menéndez Pelayo, Antología de líricos castellanos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, III, pág.389.

190 Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, Antología de poesía española..., pág. LVIII.

191 Ibíd., pág. LVIII.

192 Ibíd., pág. LIX.

193 Eduardo Martínez Torner, «Elementos populares en las poesías de Góngora», Madrid, Revista de Filología Española (1927), XIV, págs. 417-424.

194 Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, Antología de poesía española..., núm. 265.

195 Ibíd., pág. LXI.

196 José Manuel Blecua, «Corrientes poéticas en el siglo XVI», en Sobre poesía de la Edad de Oro, Madrid, Gredos, 1970, págs. 14-15.

197 José María Alín, El cancionero español de tipo tradicional, Madrid, Taurus, 1968, pág. 13.

198 José María Alín, El cancionero español..., pág. 15.

199 Ibíd., pág. 17.

200 Ibíd., pág. 23.

201 Ibíd., pág. 32.

202 Ibíd., págs. 37 y ss.

203 Ibíd., pág. 37.

204 Ibíd., pág. 38.

205 Ibíd., pág. 43.

206 Ibíd., pág. 45.

207 José F. Montesinos, Romancerillos tardíos, Salamanca, Anaya, 1974.

208 José María Alín, El cancionero español..., pág. 49.

209 Margit Frenk Alatorre, La lírica popular en los Siglos de Oro, México, Colegio de México, 1966.

210 Margit Frenk, Estudios sobre lírica antigua, Madrid, Castalia, 1978, pág. 47.

211 Margit Frenk, Entre folklore y literatura, México, El Colegio de México, págs. 10-11.

212 Ibíd., pág. 12.

213 Margit Frenk Alatorre, Lírica española de tipo popular, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 13.

214 Ibíd., pág. 57 y págs. 267-308.

215 Margit Frenk Alatorre, Estudios sobre lírica antigua, cit. pág. 79.

216 Ibíd., pág. 79.

217 Ibíd., pág. 80.

218 Margit Frenk Alatorre, «Supervivencia de la antigua lírica popular», en Studia Philologica, Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1960, vol. I, págs. 51-76; «De la seguidilla antigua a la moderna», en Collected studies in honour of Américo Castro's eightieth year, Oxford, Marcel Paul Hornik, 1965 (incluido

ahora en Estudios sobre lírica antigua, págs. 244-258), etc.

219 Manuel Alvar, Poesía tradicional de los judíos españoles, México, Porrúa, 1979, pág. L. A este trabajo hay que añadir El romancero. Tradicionalidad y pervivencia, Barcelona, Planeta, 1970; «Tradicionalidad y popularismo en la teoría literaria de Juan Ramón Jiménez», Cuadernos Hispanoamericanos, 376-378 (1981); «Más jarchas andalusíes», El País, 4 de abril del 2000.

220 Carlos H. Magis, Lírica popular contemporánea. España, México, Argentina, México, El Colegio de México, 1969.

221 Mercedes Díaz Roig, El romancero y la lírica popular moderna, México, El Colegio de México, 1976.

222 Yvette Jiménez de Báez, Lírica cortesana y lírica popular actual, México, D. F., Colegio de México, 1969.

223 Francisco Torrecilla del Olmo (ed.), Canciones populares de la tradición medieval, Madrid, Akal, 1997.

224 M. J. P. Elbers, «Hacia una delimitación empírica de la lírica popular», en el volumen colectivo Literatura y folklore, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983.

225 Rafael Alberti, «La poesía popular en la lírica española contemporánea, conferencia pronunciada en Berlín en la Friedrich-Wilhelms-Universitat el 30 de noviembre de 1932», incluida en

Prosas encontradas (1924-1942), recogidas y presentadas por Robert Marrast, Madrid, Ayuso, 1970, págs. 87-103, pág. 87.

226 Ibíd., pág. 89.

227 Ibíd., pág. 90.

228 Ibíd., pág. 91.

229 Ibíd., pág. 92.

230 Ibíd., pág. 102.

231 Luis Cernuda, «Poesía popular» (1941), en Poesía y literatura, Barcelona, Seix Barral, 1971, págs. 13-30; pág. 17.

232 Ibíd., pág. 17.

233 Ibíd., pág. 19.

234 Ibíd., págs. 28-29.

235 Francisco Rodríguez Marín, Cantos populares españoles

recogidos, ordenados e ilustrados por..., Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883, 5 vols.

236 Federico García Lorca, Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, llamado «cante jondo», pronunciada en el «Centro Artístico de Granada», el 19 de febrero de 1922. Esta conferencia fue publicada como folletón por el Noticiero Granadino en febrero de 1922. Marie Lafranque, en el Bulletin Hispanique, t. LVI, de 1954 la publicó incompleta y así apareció también en las Obras completas de García Lorca de la editorial Aguilar. Eduardo Molina Fajardo localizó la parte inicial que faltaba y dio a conocer el texto íntegro en su libro Manuel de Falla y el «cante jondo», Granada, Universidad de Granada, Cátedra «Manuel de Falla», 1962. Por este libro citamos nosotros.

237 Federico García Lorca, Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz..., pág. 192.

238 Federico García Lorca, Poema del cante jondo, ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pág. 105.

239 Ibíd., pág. 168.

240 Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», Colección de cantes flamencos, Sevilla, Imprenta y Litografía «El Porvenir», 1881, núm. 89 de las «seguiriyas gitanas».

241 Pedro M. Piñero Ramírez, «Lorca, transmisor de canciones populares de la tradición moderna: Las tres hojas», en Boletín de la Fundación Federico García Lorca, 39-40 (2006), págs. 51-71.

242 Maryse Bertrand de Muñoz, Si me quieres escribir, compilación de las canciones más conocidas de ambos bandos de la guerra civil española y estudio crítico de Maryse Bertrand de Muñoz, Madrid, Calambur Editorial, 2009; Romances populares y anónimos de la guerra de España, Madrid, Calambur Editorial, 2006, etc.

243 Emilio Lafuente y Alcántara, Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas, Madrid, Carlos Bailly-Baillière, 1865, 2 vols.

244 Francisco Rodríguez Marín, Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por..., Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883, 5 vols.; El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22.000, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.

245 Sixto Córdova y Oña, Cancionero popular de la provincia de Santander, Santander, Aldus, S. A., Artes Gráficas, 1948-1955.

246 Manuel García Matos, Lírica popular de la Alta Extremadura, Madrid, Unión Musical Española, 1944; Cancionero popular de la provincia de Madrid, recolección de Manuel García Matos, Juan Tomás Parés y José Romeu Figueras, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1951-1960, 3 vols.

247 Pedro Echeverría Bravo, Cancionero Musical Popular Manchego, Madrid, CSIC, 1951.

248 Joaquín Díaz, Canciones de Palencia, Warner Music Spain, 2011; Canciones de Sanabria, Warner Music Spain, 2011, etc.

249 Los fondos que conforman el patrimonio histórico inicial del Centro Lucini provienen principalmente de dos colecciones: la del escritor y cronista Fernando González Lucini, el más destacado investigador internacional sobre canción de autor, y del archivo del festival internacional de cantautores y cantautoras «Abril para Vivir», que viene celebrándose en Granada con carácter anual ininterrumpidamente desde el año 2001.

250 Luis Pastor, ¿Qué fue de los cantautores? Memorias en verso, Madrid, Nórdica, 2017.

251 Joaquín Pixán y Antonio Gamoneda Tentativa de un cancionero asturiano para el siglo XX, Gijón, Andante Producciones Culturales, S. L., 2016.

252 José Manuel Caballero Bonald, «Prólogo» a Luis Eduardo Aute, Volver al agua. Poesía completa, Madrid, Sial / Contrapunto, 2002, pág. 15.

253 Ibíd., pág. 16.

254 Ibíd., pág. 17.

255 Maurilio de Miguel, Prólogo a la obra de Luis Eduardo Aute, Canciones (1966-1999) Cuerpo del delito, Madrid, Celeste

Ediciones, 1999, pág. 18.

256 Luis Eduardo Aute, Toda la poesía, Madrid, Espasa, 2017.

257 Luis García Gil, «La necesidad de reivindicar la poesía de Luis Eduardo Aute», Efe Eme. Com. Diario de actualidad musical, 21 de noviembre de 2017, y Aute, lienzo de canciones, Madrid, Editorial Milenio, 2016.

258 Fernando González Lucini, Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España, Madrid, Ed. Fundación Autor, 2006.

259 El elenco incluye a Serrat, Rufus T. Firefly, Amaral, Leiva, Rozalén, Ismael Serrano, Fito y Fitipaldis, Coque Malla, Alejandro Sanz, Manolo García, Bunbury, Pablo Alborán, Pablo López, Robe, Manuel Carrasco, Travis Birds, Benjamín Prado, Niño de Elche, Guitarricadelafuente, Dani Martín, Zahara, Vanesa Martín, Melendi, Estopa, M Clan, Alejo Stivel, Funambulista, Marwan, Kany García, Mikel Erentxun, Rubén Pozo, Lichis, Macaco, Carlos Sadness, Mara Barros, Andrés Suárez y Elvira Sastre y a Los Rodríguez, Tributo a Sabina: ni tan joven ni tan viejo, Sony Music Entertainment España, S. L., 2020.

260 Joaquín Sabina y Benjamín Prado, Romper una canción, Madrid, Aguilar, 2006.

261 Joaquín Sabina y Benjamín Prado, Incluso la verdad, Barcelona, Planeta, 2017.

262 Benjamín Prado, «Cómo olvidar una canción de Joaquín Sabina», prólogo a Joaquín Sabina, Con buena letra, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2002, pág. 15.

263 Emilio de Miguel Martínez, Concierto privado, Madrid, Visor Libros, 2008.

264 Francisco Gutiérrez Carbajo, Literatura española desde 1939 hasta la actualidad, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces / UNED, 2011, págs.146-153 y 187-191.

265 Ibíd., pág. 151.

266 Araceli Iravedra, El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización. (Poéticas 1980-2005), Madrid, Ediciones UNED, 2011.

267 Diana Cullell, La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al xxi, Madrid, Devenir, 2010.

268 Francisco del Cid, «Juego de cante flamenco y poesía», Diario Córdoba, 20 de abril de 2010.

269 Luis García Montero, Discurso con motivo de su nombramiento como Hijo Predilecto de Andalucía, Sevilla, 28 de febrero de 2017.

270 Luis García Montero, Canciones, Valencia, Pre-Textos, 2009.

271 Como son muy numerosos los trabajos, me permito incluir algunos cuya responsabilidad es solo mía: Francisco Gutiérrez Carbajo, «Conversaciones con Luis Alberto de Cuenca», La Caña, 5 (1993), páginas 46-63; «La poesía de Luis Alberto de Cuenca», Cuadernos Hispanoamericanos, 537 (1994), págs. 130-135; «El cine en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en Litoral, Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento, Málaga, núm. 255 (2013), págs. 102-106; «Misteriosa transparencia», reseña de Por fuertes y fronteras, de Luis Alberto de Cuenca, en Diario 16, Libros, 20 de abril de 1996.

272 Francisco Gutiérrez Carbajo, «Conversaciones con Luis Alberto de Cuenca», La Caña. Revista de Flamenco, 5 (1993), págs. 46-53.

273 Ibíd., pág. 46.

274 Ibíd., pág. 48.

275 Ibíd., págs. 50-51.

276 Francisco Gutiérrez Carbajo, La copla flamenca y la lírica de tipo popular, Madrid, Cinterco, 1990, 2 vols.

277 Francisco Gutiérrez Carbajo, «Conversaciones con Luis Alberto de Cuenca», pág. 52.

278 Ibíd., pág. 53.

279 Canciones Completas (1980-2008), Luis Alberto de Cuenca, edición crítica y prólogo de Carlos Iglesias Díez, Madrid, Reino de Cordelia, 2019.

280 Luis Alberto de Cuenca, Todas las canciones, Madrid, Visor, 2014.

281 Carlos Iglesias Díez, edición crítica y prólogo de Canciones Completas (1980-2008), págs. 16 y 48.

282 El espectáculo se estrenó el 28 de octubre de 2019. Con la hija de Enrique Morente a la cabeza, Prado Negro está integrada además por Jaime Beltrán, José Ubago Bonaparte, Rocío Morales y Mario Fernández Mafo, músicos experimentados en proyectos propios como Napoleón Solo o Pájaro Jack.

283 Así se manifestaba con motivo del fallo del Primer Premio de Investigación de la Fundación Andaluza de Flamenco, Sevilla, 8 de abril de 1988.

284 La canción popular flamenca fue incluida en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad el 16 de noviembre de 2010.

285 Se trata del soneto con el que se inicia el libro de Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», Colección de cantes flamencos,

Madrid, Ediciones Demófilo, 1976.

286 Manuel Alvar, Prólogo a las Poesías completas, de Antonio Machado, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 2.ª ed., 1977.

287 Gordon Brotherston, «Antonio Machado y Álvarez and Positivims», Bulletin of Hispanic Studies, XLI, núm. 4 (1964), págs. 223-229.

288 María Dolores Gómez Molleda, Los reformadores de la España contemporánea, Madrid, CSIC, 1966.

289 Véase, por ejemplo, Antonio Machado y Álvarez, «Analogías entre algunas cántigas gallegas y otras coplas andaluzas, catalanas y castellanas», en Cancionero popular gallego, compilado por José Pérez Ballesteros, tomo VII de la Biblioteca de las Tradiciones Populares Española, Madrid, Librería Fernando Fe, 1885; tomo I, págs. 213-234. (Edición facsímil en Madrid, Akal, 1979, 3 vols.)

290 José Manuel Pedrosa, «Demófilo y Menéndez Pidal: folclore y filología, tragedia y epopeya», Boletín de Literatura Oral, 1 de julio de 2017, Issue 1, págs. 15-77.

291 Luis Montoto, Por aquellas calendas, Madrid, Renacimiento, 2018, pág. 106.

292 Antonio Machado y Álvarez, Colección de cantes flamencos, Sevilla, El Porvenir, 1881, pág. XVIII.

293 Hugo Schuchardt, Die Cantes flamencos, Halle, Druch von E. Karras, 1881. Sonderabdrick aus der Zeistchrift für rom. Philologie, V, pág. 8.

294 Referencia tomada de la traducción castellana de Rodrigo Sanjurjo, cuya primera parte apareció en El Folklore Andaluz, reproducida ahora en su totalidad en edición facsímil de la colección Alatar, Sevilla, Tres Catorce Diecisiete, 1981. El resto de las citas las tomo directamente de la edición alemana Die Cantes flamencos, Halle, Druch von E. Karras, 1881.

295 Lo documenta con las argumentaciones de Federico Muller en las actas de la sección de Filología Hispánica de la Academia de Ciencias de Viena (L.XI, 195, pág. 150).

296 George Borrow, Los Zincali, traducción de Manuel Azaña, Madrid, Turner, 1979.

297 Hugo Schuchardt, Die Cantes flamencos, pág. 8.

298 Ibíd., pág. 8.

299 Emilio Lafuente y Alcántara, Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas, Madrid, Carlos Bailly-Baillière, 1865, 2 vols.

300 Francisco Rodríguez Marín, Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del Maestro Gonzalo Correas, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926, pág. 193.

301 Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, La poesía flamenca lírica en andaluz, Sevilla, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía / Ayuntamiento de Sevilla, 1983, pág. 514.

302 Hugo Schuchardt, op. cit., pág. 12.

303 Hugo Schuchardt, Die Cantes flamencos, pág. 18.

304 Francisco Quindalé, Diccionario gitano, Madrid, Oficina Tipográfica del Hospicio, 1867, págs. 18-19.

305 Antonio Mairena y Ricardo Molina, Mundo y formas del cante flamenco, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

306 Hugo Schuchardt, «Analogías entre los cantares alpinos y los andaluces», en Folk-lore andaluz, Sevilla y Madrid, Ayuntamiento de Sevilla / Editorial Tres Catorce Diecisiete, 1881.

307 Puymaigre achaca esta universalidad a su rápida difusión y Rodríguez Marín al hecho de que algunas canciones son hijas de dos o más países, como expone Angelo Dalmedico, Della fratelanza dei popoli nelle tradizioni comuni, Venecia, Antonelli, 1881.

308 Stith Thompson, El cuento folklórico, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972, págs. 2-26.

309 Arnold van Gennep, La formación de las leyendas, Barcelona, Alta Fulla, 1982, pág. 19.

310 Hugo Schuchardt, «Analogías entre los cantares alpinos y los andaluces», págs. 259-260.

311 Manuel Machado, Prólogo a Cantes flamencos (colección escogida), Madrid, Espasa-Calpe / Austral, 11.ª ed., 1966, pág. 9 (la primera edición aparece en Madrid, Biblioteca de El Motín, Imprenta Popular a cargo de Tomás Rey, 1890).

312 Manuel Machado, Prólogo a Cantes flamencos (colección escogida), pág. 11.

313 Ibídem.

314 Manuel Machado, Cante hondo, Madrid, Imprenta helénica, 1912.

315 José Moreno Villa, Los autores como actores, México, El Colegio de México, 1951, pág. 125.

316 Juan Chabás, Reseña de Poesías (Opera Omnia lyrica), en Revista de Occidente (1924), núm. XVIII, págs. 268-291.

317 Dámaso Alonso, Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1958, citado por Emilio Miró en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 304-305, vol. I, pág. 148.

318 Luis Felipe Vivanco, «El poeta de Adelfos (notas para una poética de Manuel Machado)», Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 304-305, vol. I, pág. 89.

319 Manuel Machado y Enrique Paradas, Tristes y alegres. Colección de poesías con una contera de Salvador Rueda, Madrid, Establecimiento tipográfico «La Catalana», San Agustín, 2, 1894 (el libro está sin paginar).

320 La Ilustración Española y Americana, 1894, vol. II, pág. 211.

321 Salvador Rueda, «Contera» a Tristes y alegres, de Manuel Machado y Enrique Paradas (sin paginar).

322 Salvador Rueda, Sinfonía del año, Madrid, Imprenta de La Publicidad, 1888.

323 Francisco Rodríguez Marín, Cantos populares..., N. 6558; Antonio Machado y Álvarez, Colección de cantes flamencos..., soleares de cuatro versos, núm. 42.

324 Antonio Machado y Álvarez, Colección de cantes flamencos..., nota 1 a «polos y cañas».

325 Vicente Salvá (y Pérez), Gramática de la lengua castellana según ahora se habla, ordenada por don Vicente Salvá, París, Librería HispanoAmericana, Imprenta de Demonville, 1830.

326 Antonio Quilis, Métrica española, Madrid, Ediciones Alcalá, 3.ª ed., 1975, pág. 96.

327 Agustín Durán, Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII, Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829; Romancero general. Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, Madrid, Rivadeneyra, 1849.

328 Nicomedes Pastor Díaz, Galería de Españoles Célebres Contemporáneos o Biografías y Retratos de todos los personajes distinguidos de nuestros días en las ciencias, en la política, en las letras y en las artes, Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix, Editor, 1845, pág. 254.

329 Julio Cejador y Frauca, Historia de la Lengua y Literatura Castellana, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, vol., págs. 387-388.

330 Miguel Pérez Ferrero, Vida de Antonio Machado y Manuel, Madrid, Ediciones Rialp, 1947, págs. 49-50.

331 Oreste Macrí, ed. Antonio Machado, Poesía y prosa, Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989, pág. 1954.

332 Paulo Carvalho Neto, La influencia del folklore en Antonio Machado, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975, pág. 27.

333 José María Valverde (ed.), Antonio Machado, Juan de Mairena, sentencias, donaires y recuerdos de un profesor apócrifo, 1936, Madrid, Castalia, 1971, págs. 89-90.

334 Ibíd., pág. 135.

335 Bernard Sesé, Antonio Machado (1875-1936). El hombre. El poeta. El pensador, pról. de Jorge Guillén, versión española de Soledad García Mouton, Madrid, Gredos, 1980, I, 66.

336 Oreste Macrí (ed.), Antonio Machado, Poesía y prosa, Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989, vol. II, pág. XIV.

337 Antonio Machado, Juan de Mairena, ed. Valverde, 1971, pág. 268.

338 Ibíd., pág. 269.

339 Ibíd., pág. 261.

340 Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español. Siglo XX, Madrid, Cátedra, 2.ª ed., 1975, pág. 74.

341 Elplural. Andaluces diario, 29 de mayo de 2016, en https://www.elplural.com/autonomias/andalucia/baeza-1916-el-ano-que-lorca-conocio-a-machado-y-decidio-hacerse-poeta_90669102 (última consulta, 25 de octubre de 2019).

342 Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, La poesía flamenca lírica en andaluz, Sevilla, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía / Ayuntamiento de Sevilla, 1983.

343 Francisco Rodríguez Marín, Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por..., Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883, 5 vols., núm. 5314.

344 Federico García Lorca, Romancero gitano. Obras de F. García Lorca, ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1983, I, págs. 52-53.

345 Apud Eduardo Molina Fajardo, Manuel de Falla y el «cante jondo», Granada, Universidad de Granada, Cátedra «Manuel de Falla», 1962, pág. 192.

346 Ibíd., Granada, Universidad de Granada, Cátedra «Manuel de Falla», 1962, pág. 197.

347 Habían sido traducidas al castellano por don Gaspar María de Nava.

348 Rafael Cansinos Assens, La copla andaluza, Madrid, Ediciones Demófilo, 1976, pág. 10.

349 Ibíd., pág. 11.

350 Juan Ramón Jiménez, Baladas del Monsurio, en Leyenda, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa-Editorial, 1978, núm. 248, pág. 172.

351 José Luis Alonso de Santos, Los conserjes de San Felipe (Cádiz 1812), Madrid, Cátedra, escena III, pág. 165.

352 En Revista de Occidente, 88, 1930.

353 Manuel Alvar, Poesía tradicional de los judíos españoles, México, Porrúa, 1975, pág. 43.

354 Antonio Mairena y Ricardo Molina, Mundo y formas del cante flamenco, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

355 Ricardo Molina, Cante flamenco, Madrid, Taurus, 1965; Misterios del arte flamenco, Barcelona, Sagitario, 1967; Obra flamenca, Córdoba, Demófilo, 1980.

356 Carlos y Pedro Caba, Andalucía, su comunismo y su «cante jondo», Madrid, Biblioteca Atlántica, 1963.

357 Arcadio Larrea Palacín, La canción andaluza, ensayo de una etnología musical, Jerez de la Frontera, Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1961, pág. 48.

358 Pedro Henríquez Ureña, La versificación irregular en la poesía castellana, Madrid, Centro de Estudios Históricos / Hernando, 2.ª edición corregida y adicionada, 1933, pág. 309.

359 Arcadio Larrea Palacín, La canción andaluza, ensayo de una etnología musical, Jerez de la Frontera, Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos,1961, págs. 52-55.

360 Ibíd., pág. 13.

361 Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, La poesía flamenca lírica en andaluz, Sevilla, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía / Ayuntamiento de Sevilla, 1983, pág. 30.

362 Pedro Piñero (ed.), De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004.

363 José Manuel Caballero Bonald, «Coplas flamencas; fuentes

cultas y populares», en Pedro Piñero (ed.), De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, págs. 581-587, pág. 587.

364 «Y agrego un dato que para mí es conmovedor: en el año 1974, unos jóvenes instalados en el esplendor de la ruina fundaron las Ediciones Demófilo, destinadas a publicar únicamente libros de investigación y celebración del flamenco. En mi biblioteca conservo una decena de esos libros. Los fundadores de esa editorial, socorridos por suscripciones de doscientas pesetas mensuales, fueron Francisco Gutiérrez Carbajo, José Luis Ortiz Nuevo y André Raya. El sello editorial completo dice: "Ediciones Demófilo, Colección ¿Llegaremos pronto a Sevilla?"» (Félix Grande, Libro de Familia, Madrid, Visor Poesía, 2011, pág. 146). En esa editorial publicamos los Cantares populares de Juan Ramón Jiménez, coplas de Augusto Ferrán, Salvador Rueda, Manuel Machado..., y trabajos de investigación de Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», Ricardo Molina, Agustín Gómez, etc.

365 José Manuel Gamboa, Una historia del flamenco, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

366 Balbino Gutiérrez, Enrique Morente. La voz libre, Madrid, Fundación SGAE, 3.ª edición corregida y ampliada, 2018.

367 Arcadio Larrea Palacín, La canción andaluza, ensayo de una etnología musical, Jerez de la Frontera, Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1961.

368 Manuel García Matos, Lírica popular de la Alta Extremadura, Madrid, Unión Musical Española, 1944; Bosquejo histórico del arte flamenco, Madrid, Hispavox, 1958; Cancionero popular de la

provincia de Madrid, recolección de Manuel García Matos, Juan Tomás Parés y José Romeu Figueras, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1951-1960, 3 vols.

369 Philippe Donnier, El duende tiene que ser matemático, Córdoba, Editor Virgilio Márquez, 1987.

370 Antonio Mairena y Ricardo Molina, Mundo y formas del cante flamenco, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

371 Serafín Estébanez Calderón, Escenas andaluzas, Madrid, Imprenta de Baltasar González, 1847, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1883.

372 Fernán Caballero, La Gaviota, citado por Ramón Menéndez Pidal en Romancero hispánico, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pág. 306.

373 Citado por Ramón Menéndez Pidal en Romancero hispánico, pág. 380.

374 Ramón Menéndez Pidal en Romancero hispánico, pág. 307.

375 Ramón Menéndez Pidal, «Sobre geografía folklórica», en Revista de Filología Española (1920), VII, págs. 229-238 (recogido también en «Cómo vive un romance», en Revista de Filología Española [1953], pág. 46).

376 Ramón Menéndez Pidal, «Sobre geografía folklórica», cit., págs. 49-50.

377 Ramón Menéndez Pidal, «Sobre geografía folklórica», cit., pág. 47.

378 Diego Catalán y Álvaro Galmés, «La vida de un romance en el espacio y en el tiempo. Cómo vive un romance», anejo LX de la Revista de Filología Española (1953), págs. 93 y ss.

379 Ramón Menéndez Pidal, op. cit., pág. 93.

380 Luis Suárez Ávila, «Del Romancero a las tonás», en Actas de la Conferencia Internacional Dos Siglos de Flamenco, Jerez, 21-25 de junio de 1988.

381 Antonio Mairena, Cantes de..., Madrid, Columbia, 1968, CC LP. 310010.

382 Agustín Durán, Romancero general, Madrid, Atlas, B.A.E., 1945, tomo I, pág. 243.

383 Agustín Gómez, El neoclasicismo flamenco; el mairenismo; el caracolismo, Fernán-Núñez (Córdoba), Ediciones Demófilo, 1978, pág. 51.

384 Fernando Quiñones, De Cádiz y sus cantes, Madrid, Ediciones del Centro, 2.ª ed., 1974, págs. 266-267.

385 Jonathan Barnes, Los presocráticos (trad. Eugenia Martín), Madrid, Cátedra, 1992.

386 Platón, Fedro (traducción de Emilio Lledó), en Diálogos III, Madrid, Gredos, 1.ª reimp., 1988.

387 Platón, El Banquete o Del amor, traducción de Luis Gil, Madrid, Aguilar, 1987; traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 1988.

388 Denis Huisman, Diccionario de mil obras claves del pensamiento, Madrid, Tecnos, 1997, pág. 44.

389 Francisco Gutiérrez Carbajo, Introducción Biográfica y Crítica a su edición de Ramón Gómez de la Serna, El Chalet de las Rosas, Madrid, Castalia / Comunidad de Madrid, «Clásicos madrileños», 1997, pág. 41.

390 Maite Larrauri Gómez, El deseo según Gilles Deleuze, Madrid, Los libros de Fronterad, 2015.

391 Ovidio, Arte de amar, ed. cit., pág. 65.

392 Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, edición y

notas de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, pág. 12.

393 Pärttyli Rinne, Kant on love, Kantstudien Ergänzungshefte, 196, Berlín y Boston, Walter de Gruyter, 2018.

394 Sara Ferreiro Lago, «Los sentidos del amor en la filosofía kantiana», Con-textos kantianos, International Journal of Philosophy, núm. 7, junio de 2018, págs. 579-585.

395 Cantiña del Pinini, incluida en Cante flamenco (vol. I), de Bernarda y Fernanda de Utrera. Recogida también por Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco en Poesía flamenca lírica en andaluz, Sevilla, Signatura ediciones, 2003.

396 San Juan de la Cruz, Poesía, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2006.

397 Henri Beyle «Stendhal» Del amor, seguido de Del amor en Stendhal de José Ortega y Gasset, traducción y prólogo de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 3.ª ed., 2018.

398 Francisco Rodríguez Marín, Cantos populares..., núm. 5970 y Juan Alfonso Carrizo, Antiguos cantos populares argentinos (Cancionero de Catamarca), II, pág. 472.

399 Henri Beyle, op. cit., pág. 63.

400 Ibíd., pág. 65.

401 En «Crónica» Luis García Montero ha poetizado bellamente estos amores: «Stendhal amó a tres mujeres / apasionadamente. / En orden cronológico: Métilde Dembowski / Clémentine Curial / y Giulia Rinieri. // Métilde / nunca llegó a ser suya / y tampoco animó sus esperanzas. / La conoció en Milán / con un cesto de moras en las manos / y cierta mala fama / de dama liberal. / Hay un poco de ella en todas sus novelas. / Clémentine / en París le sirvió nobleza entre los ojos. / Casada con un conde / compuso aquel romance por propia iniciativa. // Giulia por fin / apareció en su vida hacia 1827 / y le trajo en su piel el otoño de Siena / cálido, / intenso como octubre, / como dicen que son contigo los otoños» (Luis García Montero, Una melancolía optimista. Poemas, Madrid, Visor Libros, 2019, pág. 45).

402 Henri Beyle, op. cit., pág. 56.

403 Ibíd., pág. 56.

404 Consuelo Berges, Prólogo a Henri Beyle, «Stendhal», Del amor, seguido de Del amor en Stendhal de José Ortega y Gasset, Madrid, Alianza Editorial, 3.ª ed., 2018, págs. 55-80, pág. 77.

405 José Ortega y Gasset, «Amor en Stendhal», en Henri Beyle, «Stendhal», Del amor, seguido de Del amor en Stendhal de José Ortega y Gasset, traducción y prólogo de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 3.ª ed., 2018, págs. 9-52, pág. 20.

406 José Ortega y Gasset, Meditaciones del Quijote, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1914, pág. 28.

407 José Ortega y Gasset, «Del amor en Stendhal», cit. pág. 27.

408 Francisco Rodríguez Marín, Cantos, núm. 1897. En la colección de Braga, en Portugal, se reproduce de igual forma: «Aquí tens meu coraçao, / se o queres matar bem podes; ohla que estás dentro d'elle, / e se o matas tambem morres».

409 Francisco Rodríguez Marín, Cantos, núm. 1773.

410 Apud José Ortega y Gasset, «Amor en Stendhal», ed. cit., pág. 41.

411 José Ortega y Gasset, «Amor en Stendhal», ed. cit. pág. 43.

412 José Ortega y Gasset, «Pidiendo un Goethe», Madrid, Revista de Occidente, 1933, núm. XXIX, un trabajo aparecido el mismo año en Berlín en Die neue Rundschau; luego fue publicado con el título Goethe desde dentro: el punto de vista en las artes, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940 y posteriormente en Tríptico: Mirabeau o el Político. Kant. Goethe desde dentro, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

413 Maurice Merleau-Ponty, Sentido y sinsentido, Barcelona, Península, pág. 109.

414 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Lecciones sobre la filosofía de la religión, trad. R. Ferreras, Madrid, Alianza Editorial, 1987, 3 vols.

415 Friedrich Nietzsche, La Gaya Ciencia, traducción de G. Crego, Madrid, Akal, 1987. Puede consultarse también a Gilles Deleuze, Nietzsche y la filosofía, Barcelona, Anagrama, 1994.

416 Así lo recogen Rodríguez Marín en El alma de Andalucía..., núm. 1315, y Enrique Morente en su repertorio.

417 Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, edición y notas de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española (1615, LXVIII), 2004, pág. 1065.

418 Pueden verse estos ejemplos en Hugo Schuchardt, «Analogías entre los cantares alpinos y los andaluces», págs. 264-266.

419 Henri Lefebvre, La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 258.

420 Ibíd., pág. 260.

421 Ibíd., pág. 261.

422 Javier Ruiz Moscardó, «“Ni la presencia ni la ausencia”: el concepto de representación y sus implicaciones», Agora —Papeles de Filosofía—(2016), 35/1, págs. 203-215, pág. 204.

423 Rafael Foulché-Delbosc, Cancionero castellano del siglo XV, Madrid, Bailly/Baillière, 1912-1915, tomo II, pág. 250.

424 Jorge Manrique, Poesías completas, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Espasa Libros/Austral, 2014, pág. 101.

425 Obras de Christóbal de Castillejo, Secretario del Emperador D. Fernando, por don Ramón Fernández, Madrid, Imprenta Real, MDCCXCII, Rimas, tomo XII, pág. 144.

426 Rafael Lafuente y Alcántara, Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas, Madrid, Carlos Bailly-Baillière, 1865, 2 vols, I, pág. 51.

427 Andrés de Prado, «El cochero honroso», en Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), Relatos de Madrid (siglos XVII-XIX), Madrid, Consejería de Educación y Cultura-Comunidad de Madrid, 1999, págs. 201-225; págs. 213.

428 Gonzalo Correas, Vocabulario de refranes y frases proverbiales, pág. 29.

429 Ibídem, pág. 374.

430 Un ejemplo, entre muchos, nos lo proporciona el siguiente romance popular: «En Castilla está un castillo, / que se llama Rocafrida. [...] Dentro estaba una doncella, / que llaman Rosaflorida; / siete condes la demandan, / tres duques de Lombardía; / a todos les desdeñaba, tanta es su lozanía. / Amor ha por Montesinos, / de oídas, que no de vista».

431 Zygmunt Bauman, Ética posmoderna, trad. Bertha Ruiz de la Concha, Buenos Aires, Editores Siglo Veintiuno, 2005, pág. 87.

432 Emmanuel Lévinas, Entre Nous: On Thinking-of-the-Other, trad. Michael B. Smith y Barbara Harshav, Nueva York, Columbia UP, 1998, pág. 5.

433 Maurice Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción (trad. J. Cabanes), Barcelona, Península, 1980.

434 Maurice Merleau-Ponty, Lo visible y lo invisible, Barcelona, Seix Barral, 1970.

435 Jacques Lacan, Le seminaire XI: les quatre concepts fondamentaux de la psichanalyse, París, Seuil, 1974, pág. 77.

436 Véase S. Guindani, «Le voyant et l'aveugle. Pittura e letteratura come direttrici per una nuova ontologia negli ultimi scritti di Maurice Merleau-Ponty», Chiasmi international, 5 (2003), págs. 223-234.

437 El Ciego de Tudela, Al-Acma al-Tutili (1092-1126), fue un maestro en la composición de moaxajas que se dedicó a cantar el amor y el vino (véase Milagros Nuin Monreal y Waleed Saleh Alkhalifa, responsables de la traducción y edición de las Moaxajas del Ciego de Tudela, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, 2013).

438 Francisco Gutiérrez Carbajo, La copla flamenca y la lírica de tipo popular, Madrid, Editorial Cinterco, 1990, vol. II, págs. 605 y ss.

439 Rafael Foulché-Delbosc, «Séguedilles anciennes», Revue Hispanique, 8 (1901), 309-331, núm. 120.

440 Anónima, en Locus amoenus. Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica (latín, árabe, hebreo, mozárabe, provenzal, galaico-portugués, castellano y catalán), edición de Carlos Alvar y Jenaro Talens, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2019, pág. 1006.

441 Platón, Diálogos. Obra completa. Volumen VI: Filebo. Timeo. Critias, traducción, introducción y notas a cargo de María Ángeles Durán (Filebo) y Francisco Lisi (Timeo y Critias), Madrid, Editorial Gredos, 2012.

442 Ángel Cappelletti, Las teorías del sueño en la Filosofía Antigua, Caracas, Ediciones del Centro de Estudios Pedagógicos «Ignacio Burk», 1987.

443 René Descartes, Discurso del método para bien conducir la razón y buscar la verdad en las ciencias, edición trilingüe y traducción de Pedro Lomba, Madrid, Editorial Trotta, 2018, pág. 58.

444 Sigmund Freud, Los Sueños (Über del Traum), trad. J. Cabrera, Madrid, Tecnos, 1988.

445 Carl Gustav Jung, Las relaciones entre el Yo y el Inconsciente (trad. J. Balderrama), Barcelona, Paidós, 1993.

446 Calvin S. Hall, Compendio de psicología freudiana, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001.

447 Emile Durkheim, «Représentations individuelles et représentations colletives», Revue de Métaphysique et de Morale, VI (1898), págs. 273-300.

448 Marcel Mauss, Sociología y antropología, Madrid, Tecnos, 1971.

449 Pierre Bourdieu, Razones prácticas, Barcelona, Anagrama, 1997.

450 Robert M. Farr y Serge Moscovici, Social representations, Cambridge, Cambridge University Press.

451 Claude Lévi-Strauss, Mitológicas (trad. J. Almela), México, Fondo de Cultura Económica, 1968-1974.

452 Henri Lefebvre, La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones..., pág. 15.

453 Keith Whinnom, ed. Diego de San Pedro, Obras completas, I. Cárcel de amor, Madrid, Castalia, 1972, pág. 13.

454 En su tesis doctoral El Dolor. Estudio de psicofísica, presentada en la Universidad Central de Madrid ante un tribunal con miembros tan eminentes como Ramón y Cajal.

455 María del Pilar Fernández Martínez, «El dolor en Pío Baroja: análisis de una tesis», en Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra (coord.), Madrid, Castalia, 2000, vol. II, págs. 170-176.

456 Pío Baroja, El Dolor. Estudio de psicofísica, Salamanca, Real Academia de Medicina de Salamanca, 1980, pág. 8.

457 Llama de amor viva. Canciones del alma en la íntima comunicación de amor de Dios, en San Juan de la Cruz, Poesía, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2006.

458 Karl Popper, Búsqueda sin término, Madrid, Tecnos, 1997, pág. 55.

459 George Bataille, Death and Sensuality, Nueva York, Arno Press, 1977. Citado por Fidel López Criado, El erotismo de la novela ramoniana, Madrid, Fundamentos, 1988, pág. 9.

460 Pedro Salinas, Jorge Manrique o tradición y originalidad, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947, págs. 48 y ss.

461 Rafael Ojeda y Alicia Olabuénaga, Epicuro, Carta a Meneceo. Máximas capitales, ed. de Madrid, Alhambra, 1985, págs. 47-48.

462 Ibíd., pág. 93.

463 La Porvera es una calle famosa de Jerez de la Frontera, formada a partir de los términos por y vera, por la vera.

464 El barrio de Santiago, en el mismo Jerez, siempre ha sido cuna de grandes artistas flamencos.

Esta edición

Se recoge en este volumen una selección de canciones populares amorosas que, según Menéndez Pidal, constituyen no solo el inicio de nuestra lírica, sino también de la literatura hispánica en general. Se incluyen, así, desde las jarchas amorosas hasta las canciones compuestas y difundidas en nuestros días. Se relacionan las diversas fuentes de las que han sido extraídas, entre ellas los cancioneros y los libros de música de los Siglos de Oro, las recopilaciones del siglo XIX al XXI, así como las obras de autores actuales que incluyen composiciones de este tipo. Se insertan, por tanto, también canciones de autor, porque la popularidad no está marcada por la anonimia, sino por su propagación colectiva y difusión oral, por la aceptación del pueblo como suya y por su recreación, en la que se introducen diversas variantes que constituyen la verdadera esencia de la popularidad. Se confirma que no existen diferencias radicales entre las composiciones populares y las cultas, sino ricas semejanzas y analogías. Muchas composiciones de autor se han divulgado y propagado colectivamente y aparecen recogidas en las colecciones de cantos populares como anónimas. Las canciones se reproducen en esta antología tal como aparecen en las diversas recopilaciones, y, en algunos casos, como en las jarchas, a la forma original se le añade una versión actualizada.

Nos centramos en las canciones populares amorosas, porque este asunto, como decía don Antonio Machado, es uno de los principales universales del sentimiento y constituye la experiencia más hermosa de la vida. En la antología aparecen agrupadas en distintas secciones por un criterio puramente metodológico y de ordenación mental. En las notas finales se exponen su procedencia, variantes y las relaciones con las canciones populares de otros países. Se comprueba que todas presentan una gran actualidad y pervivencia, aunque muchas de ellas procedan de épocas remotas.

Al final de cada composición se inserta la correspondiente sigla de

esta relación.

LISTA DE SIGLAS

A: Dámaso Alonso, «Cancioncillas “de amigo” mozárabes: primavera temprana de la lírica europea», Revista de Filología Española, XXXIII (1949), 297-349.

AB: Dámaso Alonso-José Manuel Blecua, Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional, Madrid, Gredos, 2.ª ed., 1964.

ALIN 1: José María Alín, El cancionero español de tipo tradicional, Madrid, Taurus, 1968.

ALÍN 2: José María Alín, Cancionero tradicional, Madrid, Castalia, 1991.

AS: Alfonso X el Sabio, Poesía. Cantigas de amigo, de amor y de escarnio y maldecir, edición de Juan Paredes, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

AUT: Luis Eduardo Aute, Canciones (1966-1999), Madrid, Celeste Ediciones, 1999.

BEL: Vicente Beltrán, La canción tradicional, Tarragona, Ediciones Tarraco, 1976.

BOR: Rodolfo A. Borello, Jaryas andalusies, Bahía Blanca (Argentina), Universidad Nacional del Sur, Instituto de Humanidades, Cuademos del Sur, I959.

CANT: Francisco Cantera, «Versos españoles en las muassahas hispano-hebreas», Sefarad, IX (1949), 197-234.

CA: Juan Alfonso Carrizo, Antiguos cantos populares argentinos, Buenos Aires, Impresores Silla Hermanos, 1926.

CAT: Juan Alfonso Carrizo, Cancionero popular de Tucumán,

Buenos Aires, Baiocco, 1937.

CVEL: Cancionero gótico de Velázquez de Ávila, fielmente reimpreso del único ejemplar, con un prólogo de Antonio Rodríguez Moñino, Valencia, editorial Castalia 1951.

CE: Julio Cejador, La verdadera poesía española. Floresta de antigua lírica, Madrid, Revista de Archivos, 1921-1924.

CMP: Cancionero musical de Palacio. Cancionero musical de los siglos XV y XVI, ed. de Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Real Academia Española, 1890.

CP: Cancionero de Palacio, ed. de Francisca Vendrell de Millás, Barcelona, CSIC, 1945.

COR: Sixto Córdova y Oña, Cancionero popular de la provincia de Santander, Santander, Aldus, S.A. Artes Gráficas, 1948-1955, 4 vols.

CORR: Gonzalo Correas, Vocabulario de refranes y frases proverbiales [1626], ed. de Louis Combet, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1967.

DC: Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», Colección de cantes flamencos, Sevilla, Imprenta y Litografía El Porvenir, 1881, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975 (citamos por esta edición).

DFE: Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», Colección escogida de cantes flamencos, Madrid, Biblioteca de El Motín, Imprenta Popular a cargo de Tomás Rey, 1890.

E: Juan del Encina, Cancionero de 1496, Madrid, edición facsímil de la Real Academia Española, 1928.

ES: Espejo de enamorados. Cancionero gótico reimpreso del ejemplar único, ed. Antonio Rodríguez Moñino, 1951.

FC: Fernán Caballero, Cuentos y poesías populares andaluces, coleccionados por..., Sevilla, Imprenta y Litografía de la Revista Mercantil, 1859.

FRENK 1: Margit Frenk, Lírica española de tipo popular, Madrid,

Cátedra, 1984.

FRENK 2: Margit Frenk, Corpus de antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII), Madrid, Castalia, 1987.

FRINGS: Th. Frings, «Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling», Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur, LXXIII (1951), 176-196.

FURT: Jorge M. Furt, Cancionero popular rioplatense, Buenos Aires, Coni, 1923.

FT: Cancionero y obras en prosa de Fernando de la Torre, publicado por A. Paz y Meliá, Dresden, Gedruckt für die Gesellschaft für romanische literatur, 1907.

GG 1: Emilio García Gómez, «Las jarchas». El comentario de textos, 4, Madrid, Castalia (1983), 405-426.

GG 2: Emilio García Gómez, Las jarchas romances de la serie árabe en su marco, Madrid, Alianza Editorial, 2.ª ed., 1975.

GG 3: Emilio García Gómez, «Dos nuevas jaryas romances (XXV y XXVI) en muwassahas árabes (ms. G. S. Colin)», Al-Andalus, XIX (1954), 369-391.

GRAN: Félix Grande, Memoria del flamenco, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, 2 vols.

LA: Emilio Lafuente y Alcántara, Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas, Madrid, Carlos Bailly-Baillière, 1865, 2 vols.

LAC: Luis Alberto de Cuenca, Canciones completas, Madrid, Reino de Cordelia, 2019.

LGM: Luis García Montero, La melancolía optimista. Poemas, Madrid, Visor, 2019.

MA: José E. Machado, Cancionero popular venezolano, Caracas, Emp. El Cojo, 1919.

LOC: Carlos Alvar y Genaro Talens (eds.), Locus amoenus. Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica (latín, árabe, hebreo, mozárabe, provenzal, galaico-portugués, castellano y catalán), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2009.

MEN: Vicente T. Mendoza, Panorama de la música tradicional, México, Imprenta Universitaria, 1956.

MENEN: Ramón Menéndez Pidal, «Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar», Boletín de la Real Academia Española, XXXI (1951), 187-207.

OL: Rafael Olivares Figueroa, Folklore venezolano, Caracas, Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Cultura, 1948.

PA: Melchor de Palau y Catalá, Cantares populares y literarios, Barcelona, Montaner y Simón, 1900.

POE: La poesía flamenca lírica en andaluz, ed. de Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, Sevilla, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía / Ayuntamiento de Sevilla, 1983.

RMC: Francisco Rodríguez Marín, Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por..., Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883, 5 vols.

RMA: Francisco Rodríguez Marín, El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.

RON: Aurelio Roncaglia, Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolaresca (dalle «kharge» mozarabiche a Lope de Vega), Módena, Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma, 1953.

ROS: Rosalía, Los ángeles, Madrid, Universal Music Spain, S.L, 2017; El mal querer, Madrid, Sony Music, 2018.

SAB: Joaquín Sabina, Con buena letra, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2002.

SE: Tomás Segarra, Poesías populares colegidas por D. Tomás Segarra, español nativo, profesor de su lengua maternal en el Real

Instituto El Maximilianeum y lector de la Universidad de Munique (Baviera), Leipzig, F.A., Brockaus, 1862.

SPIT: Leo Spitzer, «The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories», Comparative Literature, IV (1952), 1-22.

SS: Josep M.ª Solá-Solé, Las jarchas romances y sus moaxajas, Madrid, Taurus, 1990.

TOR: Eduardo Martínez Torner, Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto, Madrid, Castalia, 1966.

TORMA: Eduardo Martínez Torner, Cancionero musical de la lírica popular asturiana, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 3.ª ed., 1986.

VA: Eusebio Vasco, Treinta mil cantares populares, Valdepeñas Imprenta de Mendoza, 1929-1932, 3 vols.

VAS: Juan Vásquez, Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco, Sevilla, Juan Gutiérrez, 1560; Higini Anglés, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946.

VER: Gabriel M. Vergara, Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla La Vieja y particularmente en Segovia y su tierra, Madrid, Fortanet, 1912.

Z: Juan Antonio Iza Zamácola, «Don Preciso», Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra, Madrid, Imprenta de la Hija de Joaquín Ibarra, 1805.

Bibliografía

Actes del Col.loqui sobre cançó tradicional (Reus, setembre, 1990, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994).

ALARCOS LLORACH, Emilio, «Una nueva edición de la lírica mozárabe», Archivum, Oviedo, III (1953), págs. 242-250.

—La poesía de Blas de Otero, Salamanca, Anaya, 1966.

ALFONSO X EL SABIO, Partidas, Partida II, Título X, Ley I, Madrid, Edición de la Real Academia de la Historia, Madrid, Imprenta Real, 1807.

—Poesía. Cantigas de amigo, de amor y de escarnio y maldecir, edición de Juan Paredes, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

—Cantigas profanas, edición de Juan Paredes, Barcelona, Castalia, 2010.

ALÍN, José María, Cancionero tradicional, Madrid, Castalia, 1991.

ALONSO, Dámaso, Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.

—«Originalidad de Bécquer», Ensayos sobre poesía española, Buenos Aires, Revista de Occidente, Argentina, 1946.

—«Cancioncillas "de amigo" mozárabes: primavera temprana de la lírica europea», Revista de Filología Española, XXXIII (1949), 297-349.

—Menéndez Pelayo, crítico literario, Madrid, Gredos, 1956.

—Primavera temprana de la lírica europea: lírica, épica, novela, Madrid, Guadarrama, 1961.

—«Dos notas al texto de las jarchas», Wort und Text, Festschrift für Fritz Schalk, 1963, págs. 111-114.

—y BLECUA, José Manuel, Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional, Madrid, Gredos, 2.ª ed., 1964.

ALVAR, Carlos y TALENS, Genaro (eds.), Locus amoenus. Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica (latín, árabe, hebreo, mozárabe, provenzal, galaico-portugués, castellano y catalán), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2009.

ALVAR, Manuel, El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia, Barcelona, Planeta, 2.ª ed., 1974.

—Poesía tradicional de los judíos españoles, México, Porrúa, 1975.

—«Hablas meridionales», Gran Enciclopedia de Andalucía, Sevilla, 1980.

ARMISTEAD, Samuel G., «A Critical Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition (1971-1979)», en Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Romeralo y Diego Catalán (eds.), El romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica, Madrid, Univ. of California, San Diego y Univ. of California Davis, 1979.

—SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio y CATALÁN, Diego (eds.), El romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica, Madrid, Univ. of California, San Diego y Univ. of California Davis, 1979.

ASENJO BARBIERI, Francisco (ed.), Cancionero musical de los siglos XV y XVI, Madrid, 1890.

ASENSIO, Eugenio, Poética y realidad en el cancionero popular de la Edad Media, Madrid, Gredos, 1970.

BALDI, Sergio, «Sul comcetto di poesia popolare», Studi sulla poesia popolare d'Inghilterra e di Scozia, Roma, Edizione di «Storia e Letteratura», 1949.

BALMASEDA, Manuel, Primer cancionero flamenco, ed. Ortiz Nuevo, Madrid, Zero, 1973.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, Prólogo a La Soledad de Augusto Ferrán, en Obras completas, Madrid, La España Moderna, 1893.

—Leyendas, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

BLECUA, José Manuel (ed.), Chen, Juan de (1618), Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos romances, recopilado por Juan de Chen (Barcelona, 1618), ed. José Manuel Blecua, Valencia, 1953.

BLECUA, José Manuel, «Corrientes poéticas en el siglo XVI», Sobre poesía de la Edad de Oro, Madrid, Gredos, 1970.

BÖHL DE FABER, Cecilia, «Fernán Caballero», Cuentos y poesías populares andaluces, coleccionados por..., Sevilla, Imprenta y Litografía de la Revista Mercantil, 1859.

BORELLO, Rodolfo A., Jaryas andalusíes, Bahía Blanca (Argentina), Universidad Nacional del Sur, Instituto de Humanidades, Cuademos del Sur.

BORROW, George, Los Zincali, Madrid, Turner, 1959.

BRENAN, Gerald, Al sur de Granada, Madrid, Siglo XXI, 1974.

BRAGA, Teofilo, Cancioneiro e romanceiro geral portugués, Porto, Typographia Lusitana, 1867.

CABA, Carlos y Pedro, Andalucía, su comunismo y su «cante jondo», Madrid, Biblioteca Atlántica, 1933.

CABALLERO BONALD, José Manuel, El cante andaluz, Madrid, Temas Españoles, 1956.

—Luces y sombras del flamenco, Barcelona, Lumen, Manuel (1975, 1997).

—«Copla flamenca: fuentes cultas y populares», en Pedro Piñero (ed.), De la Canción de Amor Medieval a las Soleares, Profesor Manuel Alvar in memoriam, Sevilla, Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 2004, págs. 581-587.

CAMACHO GUIZADO, Eduardo, La elegía funeral en la poesía española, Madrid, Gredos, 1969.

CAMPILLO Y CORREA, Narciso, Retórica y Poética o Literatura Preceptiva, Madrid, S. Martínez, 1872.

Cancionero gótico de Velázquez de Ávila, fielmente reimpreso del único ejemplar, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Valencia, Castalia, 1951.

Cancionero folklórico de México, ed. de Margit Frenk Alatorre et al., México, El Colegio de México, 1975-1985, 5 vols.

Cancionero llamado Flor de enamorados (Barcelona, 1562), edición de Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Valencia, Castalia, 1954.

Cancionero sevillano = H.S.A., ms. B 2486 [a. de 1568] fotocopia de Margit Frenk (cfr. M. Frenk Alatorre, «El cancionero sevillano de la Hispanic Societty [ca. 1568]; NRFH, 16 [1962], págs. 355-394).

CANSINOS ASSENS, Rafael, La copla andaluza, Madrid, Demófilo, 1976.

CANTERA, Francisco, «Versos españoles en las muassahas hispano-hebreas», Sefarad, IX (1949), págs.197-234.

CARRIZO, Juan Alfonso, Antiguos cantos populares argentinos (Cancionero de Catamarca), Buenos Aires, Impresores Silla Hermanos, 1926.

CATALÁN, Diego y GALMÉS, Álvaro, La vida de un romance en el espacio y en el tiempo, anejo de la Revista de Filología Española, 1953.

CATALÁN, Diego et al. (eds.), Catálogo general del Romancero, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1982-1984.

CATARELLA, Teresa, «Juan José Niño, el más grande romancista gitano-andaluz», El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero, Sevilla y Cádiz, Fundación Machado / Universidad de Cádiz, 1989, págs. 617-624.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio, La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular, recogida y estudiada por..., Madrid, Revista de Archivos, 1921-1930, 10 vols.

CERVANTES, Miguel de, Del gallardo español. Comedias y entremeses, edición de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1915.

CLARKE CLOTELLE, Dorothy, «Remarks on the earle romances and cantares», Hispaniic Review, Philadelphia, XVII (1949).

CLEBERT, Jean Paul, Los gitanos, Barcelona, Aymá, 1965.

CÓRDOVA Y OÑA, Sixto, Cancionero popular de la provincia de Santander, Santander, Aldus, S.A., Artes Gráficas, 1948-1955.

CORREAS, Gonzalo [ca. 1626], Arte de la lengua española castellana, Madrid, Selecciones Gráficas, 1954.

COSTA, Joaquín, La poesía popular española y mitología y literatura celtohispanas, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1888.

CROCE, Benedetto, Poesia popolare e poesia d'arte, Bari, Gius, Laterza & Figli, 1952.

CRUICKSHANK, William, «Literature and the book trade in Golden-Age Spain», Modern Language Review, 1978, núm. LXXIII, págs. 799-824.

CULLELL, Diana, La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI, Madrid, Devenir, 2010.

DE CHEN, Juan, Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos romances, recopilado por Juan de Chen (Barcelona, 1618), ed. José Manuel Blecua, Valencia, 1953.

DE BOSSCHÈRE, Guy, De la tradición oral a la literatura, Buenos Aires, Rodolfo Alonso editor, 1973.

DE LA TORRE, Fernando, Cancionero y obras en prosa, ed. Paz y Meliá, Dresden, 1907.

DEYERMOND, Alan, «La jarcha y la lírica tradicional», en Francisco Rico, Historia y Crítica de la Literatura Española, 1/1, Barcelona, Crítica, 1991.

—«El Romancero en la Edad Media», en Francisco Rico, Historia y Crítica de la Literatura Española, 1/1, Barcelona, Crítica, 1991, págs. 209-215.

DI STEFANO, Giuseppe, «La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI», en revista de Dialectología y Tradiciones Populares, XXXIII (1977), págs. 373-411.

—«Estado actual de los estudios del Romancero», Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, págs. 35-52.

—Romancero, Madrid, Taurus, 1993.

DRONKE, Peter, Medieval Latin and the rise of European love-lyric, I-II, Oxford, Oxford University Press, 1965-1966.

—«Nuevas observaciones sobre las jaryas mozárabes», El Crotalón, Anuario de Filología Española, 1 (1984), págs. 94-114.

DUMAS, Danielle, Chants flamencos (coplas flamencas), París, Aubier Montaigne, 1973.

DURÁN, Agustín, Romancero general, Madrid, Atlas, B.A.E, 1941, vol. I.

DUTTON, Brian, «Some new evidence for the romance origins of the muwashashas», Bulletin of Hispanic Studies, XLII (1965), págs. 73-81.

El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero, Sevilla y Cádiz, Fundación Machado / Universidad de Cádiz, 1989.

EPICURO, Cartas a Meneceo. Máximas capitales, ed. de Rafael Ojeda y Alicia Olabuénaga, Madrid, Alhambra, 1985.

Espejo de enamorados. Cancionero gótico reimpreso del único ejemplar, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Valencia, 1951.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, Escenas andaluzas, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1883.

FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto y PÉREZ OROZCO, José María, La poesía flamenca lírica en andaluz, Sevilla, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía / Ayuntamiento de Sevilla, 1983.

FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan, Las obras de don Ioan Fernández de Heredia, así temporales como espirituales, Valencia, [Biblioteca Nacional de Madrid], 1562.

FOULCHÉ-DELBOSC, Rafael, «Séguedilles anciennes», Revue Hispanique, 8 (1901), págs. 309-331.

—(ed.), Cancionero de Juan Fernández de Constantina, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914.

—(ed.), Cancionero castellano del siglo XV, Madrid Bailly/Baillière, 1912-1915.

FRENK ALATORRE, Margit, «El nacimiento de la lírica española a la luz de los nuevos descubrimientos», Cuadernos Americanos, XII (1953), págs. 159-174.

—Lírica hispánica de tipo popular: Edad Media y Renacimiento, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

—Entre folklore y literatura, México, El Colegio de México, 1971.

—Estudios sobre lírica antigua, Madrid, Castalia, 1978.

—Lírica española de tipo popular, Madrid, Cátedra, 1984.

—Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII), Madrid, Castalia, 1987.

—et al., Cancionero folklórico de México, México, El Colegio de México, 1975, 5 vols.

FRINGS, Theodor, «Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling», Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur, LXXIII (1951), págs. 176-196.

FURT, Jorge M., Cancionero popular rioplatense; lírica gauchesca, Buenos Aires, Editorial La Facultad, 1923, 2 vols.

GALLARDO, Bartolomé José, Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, 4 vols., Madrid, 1863-1889.

GAMBOA, José Manuel, Una historia del flamenco, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

GARCÍA, Génesis, Cante flamenco, cante minero, Barcelona y Murcia, Anthropos / Editora Regional de Murcia, 1993.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio, «Más sobre las "jarchas" romances en "muwassahas" hebreas», Al-Andalus, XIV (1949), págs. 409-417.

—«El apasionante cancionerillo mozárabe», Clavileño I (mayo-junio de 1950), págs. 16-21.

—«Nuevas observaciones sobre las "jarchas" romances en muwassahas hebreas», Al-Andalus, XV (1950), págs. 157-177.

—«Veinticuatro jaryas romances en muwassahas árabes», Al-Andalus, XVII (1952), págs. 57-127.

—Poesía arabigoandaluza: breve síntesis histórica, Madrid, Instituto de Estudios Islámicos, 1952.

—«Dos nuevas jaryas romances (XXV y XXVI) en muwassahas árabes (ms. G. S. Colin)», Al-Andalus, XIX (1954), págs. 369-391.

—«La muwassaha de Ibn Baqui de Córdoba; Ma laday / sabrum mu inú, con jarya romance», Al-Andalus, XIX (1954), págs. 43-52.

—Las jarchas romances de la serie árabe en su marco, Madrid, Alianza Editorial, 2.ª ed., 1975.

—«Las jarchas», Comentario de textos, Madrid, Castalia, 1983.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio, Discurso de recepción ante la R.A.E., Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1862.

GARCÍA LORCA, Federico, «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo», en Eduardo Molina Fajardo, Manuel de Falla y el «cante jondo», Granada, Universidad de Granada, Cátedra «Manuel de Falla», 1962.

—Obras completas, Madrid, Aguilar, 1962.

—Poema del cante jondo, ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

—Romancero gitano. Obras de F. García Lorca, ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1983, I.

GARULO, Teresa, Diván de las poetisas de al-Andalus, Madrid, Hiperión, 1986.

GEROULD, Gordon Hall, The Making of Ballads, en Modern Philology, XXI (1923).

GÓMEZ, Agustín, El neoclasicismo flamenco; el mairenismo, el caracolismo, Fernán Núñez, Ediciones Demófilo, 1978.

GÓNGORA, Luis de, Obras completas, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972.

GRACIÁN, Baltasar, Agudeza y arte de ingenio, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.

GRANDE, Félix, Memoria del flamenco, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1979, 2 vols.

GUMMERE, Francis B., «Primitive Poetry and the Ballad», Cambridge History of English Literature, II (1908), págs. 449-474.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, «La canción de tipo popular en Juan Ramón Jiménez», Epos, V (1989), págs. 217-235.

—La copla flamenca y la lírica de tipo popular, Madrid, Cinterco, 1990, 2 vols.

—«Jarchas y zéjeles», en José Luis Navarro García y Miguel Ropero Núñez (dirs.), Historia del flamenco, Sevilla, Tartesos, 1995, vol. I, págs. 111-147.

—«Romances y villancicos», en José Luis Navarro García y Miguel Ropero Núñez (dirs.), Historia del flamenco, Sevilla, Tartesos, 1995, vol. I, págs. 235-263.

HANSSEN, Federico, «La seguidilla», en Estudios. Métrica. Gramática. Historia Literaria, Santiago de Chile, Ediciones de los Anales de la Universidad de Santiago de Chile, 1958.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, «En busca del verso puro», en Estudios de versificación española, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961.

HERNÁNDEZ, Mario (ed.), García Lorca, Federico, Poema del cante jondo, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

IZA ZAMÁCOLA, Juan Antonio, «Don Preciso», Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra, Madrid, Imprenta de la Hija de Joaquín Ibarra, 1805.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, El trabajo gustoso (conferencia), selección y prólogo de Francisco Garfias, México, Aguilar, 1961.

—El Modernismo. Notas en torno de un curso, México, Aguilar, 1962,

—Crítica paralela, ed. Arturo del Villar, Madrid, Ediciones Narcea, 1973.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, Lírica cortesana y lírica popular actual, México, D.F., Colegio de México, 1969.

LAFUENTE Y ALCÁNTARA, Emilio, Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas, Madrid, Carlos Bailly-Baillière, 1865, 2 vols.

LAPESA, Rafael, La obra literaria del Marqués de Santillana, Madrid, Ínsula, 1957.

—«Sobre el texto y lenguaje de algunas jarchas mozárabes», Boletín de la Real Academia Española, XL (1960), págs. 53-65.

—«Poesía de cancionero y poesía italianizante», De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria, Madrid, Gredos, 1967, págs. 145-171.

LARREA PALACÍN, Arcadio, La canción andaluza, ensayo de una etnología musical, Jerez de la Frontera, Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1961.

—El flamenco en su raíz, Madrid, Editora Nacional, 1974.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «Orígenes de la lírica», en Historia de la Literatura Española, Madrid, Cátedra, 1990, vol. I.

LLORENS DE SERRA, Sara, El cançoner de Pineda, vol. 1, Barcelona, Joaquín Horta, impresor, 1931.

MACHADO, Antonio, Juan de Mairena, ed. de J. M.ª Valverde, Madrid, Castalia, 1972.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, «Demófilo», «Coplas amorosas», en Revista de Literatura, Filosofía y Ciencia, Sevilla, octubre de 1870.

—«Demófilo», Colección de cantes flamencos, Sevilla, Imprenta y Litografía «El Porvenir, 1881.

—«Demófilo», Colección escogida de cantes flamencos, Madrid, Biblioteca de El Motín, Imprenta Popular a cargo de Tomás Rey, 1890.

MACHADO, Manuel, Poesías completa, ed. Antonio Fernández Ferrer, Sevilla, Renacimiento, 1993.

Madrigali Spagnoli, n.º 18, Canc. De la Bibl. Casanatense de Roma (1628), ed. de José Manuel Blecua, Cancionero de 1628, edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, Madrid, 1945.

MAGARIÑOS, Santiago, Canciones populares de la Edad de Oro,

Barcelona, 1944.

MAIRENA, Antonio y MOLINA, Ricardo, Mundo y formas del cante flamenco, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

MANRIQUE, Jorge, Poesías completas, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Espasa Libros / Austral, 2014.

MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto, Madrid, Castalia, 1966.

—Cancionero musical de la lírica popular asturiana, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos , 3.ª ed. facsímil, 1986.

MENA, Juan de, Laberinto de Fortuna [1444], ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Sevilla, Fundación José Manuel Lara / Clásicos andaluces, 2003.

MENDOZA, Vicente, Teódulo, Panorama de la música tradicional, México, Imp. Universitaria, 1956.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Poesía popular y romancero», Revista de Filología Española, III (1916), págs. 270-276.

—«La primitiva poesía lírica española», Estudios literarios, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

—«Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar», Boletín de la Real Academia Española, XXXI (1951), 187-207.

—«Sobre geografía folklórica», Revista de Filología Española, VII (1920), págs. 229-238. Recogido en «Cómo vive un romance», Anejo de la Revista de Filología Española, 1953.

—«Cantos románicos andalusíes», España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

—La chanson de Roland y el neotradicionalismo, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.

—Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí).

Teoría e historia, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

—«Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», Los romances de América (1939), Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

—Flor nueva de romances viejos, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1973.

MERCADO, José, La seguidilla gitana, Madrid, Taurus, 1982.

MILÁ Y FONTANALS, Manuel, Observaciones sobre la poesía popular, Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez, 1853.

—«Cantos populares españoles, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín», Romania, París, núm. XIII (1884), págs. 140-153.

—«De la poesía popular gallega», Romania, 6 (1877), núm. 125, págs. 47-75.

MILÁN, Luis, Libro Intitulado el Cortesano... Compuesto por Luys Milán, Valencia, [Biblioteca de The Hispanic Society of America, New York], 1967.

MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan e Isabel (eds.), Luis de Góngora, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1972.

MOLINA, Ricardo, Cante flamenco, Madrid, Taurus, 1965.

—Misterios del arte flamenco, Barcelona, Sagitario, 1967.

—Obra flamenca, Córdoba, Demófilo, 1980.

—y MAIRENA, Antonio, Mundo y formas del cante flamenco, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

MOLINA FAJARDO, Eduardo, Manuel de Falla y el «cante jondo», Granada, Universidad de Granada, Cátedra «Manuel de Falla», 1962.

MONTESINOS, José F. (ed.), Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el Lcdo. Arias Pérez (Madrid 1621),

Valencia, 1954.

—Juan de Valdés, Diálogo de la lengua, Madrid, Espasa-Calpe «Clásicos Castellanos», 1964.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, Métrica española, Madrid y Barcelona, Guadarrama / Labor, 1974.

NEBRIJA, Antonio de, Gramática de la lengua castellana, Madrid, Editora Nacional, 1981.

OJEDA, Rafael y OLABUÉNAGA, Alicia (ed.), Epicuro, Carta a Meneceo. Máximas capitales, Madrid, Alhambra, 1985.

OLIVARES FIGUEROA, Rafael, Folklore venezolano, Caracas, Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Cultura, 1948.

ORTIZ NUEVO, José Luis, Pensamiento político en el cante flamenco, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985.

—Alegato contra la pureza, Barcelona, PM Flamenco, 1996.

PALAU Y CATALÁ, Melchor de, Cantares populares y literarios, Barcelona, Montaner y Simón, 1900.

PAREDES, Juan (ed.), Alfonso el Sabio, Cantigas profanas, edición de Juan Paredes, Barcelona, Castalia, 2010.

—(ed.), Alfonso el Sabio, Poesía. Cantigas de amigo, de amor y de escarnio y maldecir, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.), Juan de Mena, Laberinto de Fortuna, Sevilla, Fundación Lara, Clásicos Andaluces, 2003.

PIACENTINI, Giuliana, Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo: los textos (siglos XV y XVI), Pisa, Giardini, Anejo, 1982.

PIÑERO, Pedro (ed.), De la Canción de Amor Medieval a las Soleares, Profesor Manuel Alvar in memoriam, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004.

PIÑERO, Pedro y ATERO, Virtudes, Romancero de Arcos de la Frontera, Cádiz, Diputación Provincial, 1986.

—Romancero andaluz de tradición oral, Sevilla, Ediciones Andaluzas Unidas, 1986.

—«El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciadores», El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero, Sevilla y Cádiz, Fundación Machado / Universidad de Cádiz, 1989, págs. 463-477.

PRAT FERRER, Juan José, Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

Primavera y flor de los mejores romances, recogidos por el Lcdo. Arias Pérez (Madrid, 1621), ed. Fernández Montesinos, Valencia, Castalia, 1954.

QUILIS, Antonio, Métrica española, Madrid, Ediciones Alcalá, 1969.

QUIÑONES, Fernando, De Cádiz y sus cantes, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por..., Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883, 5 vols.

—«La copla» (conferencia leída en la Fiesta de la Copla, que se celebró en el Ateneo de Madrid el día 6 de abril de 1910), recogida ahora en El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, Madrid, Tipografía de Archivos.

—Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del Maestro Gonzalo Correas, Madrid, Tip. De la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1936.

—«La copla», El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22.000, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.

Romancero Criollo, relaciones y cantares, prólogo y vocabulario de Ciro Bayo, Madrid, Perlado, Páez y Compañía, 1921; reeditado en Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1977.

RONCAGLIA, Aurelio, Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolaresca (dalle «kharge» mozarabiche a Lope de Vega), Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma, Modena, 1953

ROPERO NÚÑEZ, Miguel, El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978.

—El léxico andaluz de las coplas flamencas, Sevilla, Alfar, 1984,

ROSSY, Hipólito, Teoría del cante jondo, Barcelona, CREDSA, Ediciones y Publicaciones, 1966.

SALINAS, Pedro, Jorge Manrique o tradición y originalidad, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, El villancico, Madrid, Gredos, 1969.

SCHEVILL, Rodolfo y BONILLA, Adolfo (eds.), Miguel de Cervantes, Del gallardo español. Comedias y entremeses, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1915.

SCHINDLER, Kurt, Folk music and poetry of Spain and Portugal, Nueva York, Hispanic Institute in the United States [Lancaster Press], 1941.

SCHMIDT, W., «Die Entwicklung der englischscottisschen Volksballaden», Anglia, LVII (1933).

SCHUCHARDT, Hugo, Die cantes flamencos, Halle, Druch von E. Karras, 1881.

—Los cantes flamencos (Die cantes flamencos, 1881), Sevilla, Fundación Machado, edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf, 1990.

SEGARRA, Tomás, Poesías populares colegidas por D. Tomás Segarra, español nativo, profesor de su lengua maternal en el Real

Instituto El Maximilianeum y lector de la Universidad de Munique (Baviera), Leipzig, F.A., Brockaus, 1862.

SÉNECA, Lucio Anneo, Senecae ad Lucilium epistolae morales, Cartas a Lucilio (traducción de Lorenzo Riber), en Obras completas, Madrid, Aguilar, 1943.

SOLÁ-SOLÉ, Josep María, Las jarchas romances y sus moaxajas, Madrid, Taurus, 1990.

SPITZER, Leo, «The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories», Comparative Literature, IV (1952), 1-22.

STEINGRESS, Gerhard, «Hugo Schuchardt y la influencia del flamenco», en Schuchardt, Hugo Los cantes flamencos (Die cantes flamencos, 1881), Sevilla, Fundación Machado, edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf, 1990, págs. 131-154.

—... y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865), Córdoba: Almuzara, 2006.

STERN, Samuel Miklos, «Some textual notes on the romance jaryas», Al-Andalus, XVIII (1953), 133-140.

—«Hispano-Arabic Poetry», Atlante, Londres, 1954, núm. 2, 84-93.

—«The muwashshah of Abraham Ibn Ezra», Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera, Oxford, 1959, 367-386.

—«Arabic poems by Spanish Hebrew poets», en M. Lazar (ed.), Romanica et Occidentalia: Études dédiées à la memoire de Hiram Per, Plaufm, Jerusalem, 1963.

SUÁREZ ÁVILA, Luis, «Corridos, corridas o carrerillas, verdadero origen del flamenco», en Primera fiesta de Cante de los Puertos, Puerto de Santa María, Guadalgráficas, 1971.

—«El romancero de los gitanos bajoandaluces. Del romancero a las tonás», en Actas del Congreso Internacional «Dos Siglos de flamenco», Jerez de la Frontera, Fundación Andaluza de Flamenco,

1989.

—«De Bernardo del Carpio a los gitanos bajoandaluces», Ínsula, 567 (1994), págs. 18-20.

VALDÉS, Juan de, Diálogo de la lengua, ed. José F. Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe «Clásicos Castellanos», 1964.

VALERA, Juan, «La poesía popular. Discurso leído en el acto de recepción en la Real Academia Española, el día 16 de marzo de 1862», Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1958, vol. II, págs. 1049-1064.

VALVERDE, José María (ed.), Antonio Machado, Juan de Mairena, Madrid, Castalia, 1972.

VISCARDI, Antonio, Preistoria e storia degli studi romanzi, Milano, Cisalpino, 1955.

VOSSLER, Karl, La poesía de la Soledad en España, Buenos Aires, Losada, 1946.

ZAMORA VICENTE, Alonso, «Villancicos mozárabes», La Nación, Buenos Aires, 21 de octubre de 1951.

Canciones populares amorosas

I

El amor y el deseo

¡Tanto amare, tanto amare,
habib, tanto amare!
Enfermeron olios nidios
e dolen tan male.

(GG 1, pág. 412; FRENK 1, núm. 9) [1]

Tan t' amare, tan t' amare,
habibi, tan t' amare!
Enfermaron welyos gayos
y duolen tan male.

(LOC, 228, YOSEF AL-KATIB,
segundo tercio del siglo XI)

¡Tanto amarte, amarte tanto,

amigo, tanto amarte!

Enfermaron mis ojos

y me hacen daño.

(LOC, 229, YOSEF EL ESCRIBA,

segundo tercio del siglo XI)

Gar: ¿Ké farëyo,

Kómo bibréyo?

Est al-habïb espero:

por él morreyo.

(GG 1, pág. 413; FRENK 1, núm. 11) [2]

Ya mamma mio al-habibi

bay-se e no me tornade

gar ke fareyo ya mamma

in no mio ‘ina’ lesade.

¡Oh madre, mi amigo

se va y no vuelve!

Dime qué haré, madre,

si mi pena no afloja [3].

(SS, pág. 75)

Dime, ¿qué haré?,

¿cómo viviré?

A este amado espero,

por él moriré.

Al alba venid, buen amigo,

al alba venid.

Amigo al que yo más quería,

venid al alba del día.

(Amigo al que yo más quería,

venid a la luz del día.)

Amigo al que yo más amaba,

venid a la luz del alba.

Venid a la luz del día,

non trayáis compañía.

Venid a la luz del alba,

non tragáis gran compaña.

(Cancionero musical de Palacio, 7;

CE, 4-2127 y 2254; AB, 57; FRENK 1,

núm. 110, págs. 93-94; FRENK 2,

núm. 452, págs. 206-207;

ALÍN 1, 64; ALÍN 2, 60; BEL, núm. 273)

Ben yä sahhara

alba que esta kon bi-al-fogore

k(u) and bene bide amore.

Ven, oh hechicero:

un alba que está con ardor,

cuando viene pide amor.

(SS, pág. 62)

Presiento que, tras la noche,
vendrá la noche más larga,
quiero que no me abandones,
amor mío, al alba.

(AUT, 169)

Si tú no estás
siempre junto a mí.
Pronto el alba vendrá
y me moriré.
Y me moriré
de amor.

(LAC, 77)

Albo diya este diya,
Diya de l- ‘Ansara haqqa!

Vestirey mew l-mudabbay

wa-našuqqu al -rumha šaqqa.

(GG 2, jarcha núm. 43, pág. 71) [4]

Albo día, este día

Día del- ‘ansara, haqqá!

Vestirey mieo al-mudabbaj

wa-nasuqqu-r-rumba xaqqá.

(LOC, 232, ABU-L-ABBAS

AL-AMA AL- TUTILÍ,

Tudela ¿?-Sevilla 1126) [5]

¡Albo día, ese día,

Día de la fiesta de San Juan!

Me pondré mi brocado

y romperemos lanzas.

(LOC, 233, ABU-L-ABBAS,

EL CIEGO DE TUDELA,

Tudela ¿?-Sevilla 1126)

¡Albo día (es) el día
de esta Sanjuanada, en verdad!
Vestiré mi brocade
y quebraremos la lanza.

(SS, Las jarchas..., pág. 108)

¡Albo día este día,
Día de San Juan, en verdad!
Vestiré mi [jubón] brochado
y quebraremos la lanza.
¡Albo día [es] este día,
Día de la Sanjuanada!
Vestiré mi [jubón] nuevo
e iremos a quebrar lanzas.

(GG: 3)

—¡Señor san Juan!

Ya les estrelles a metese van.

—Viva la danza y los que en ella están,

¡señor san Juan!

(TORMA, pág. 63)

¿Ké faré, mamma?

Me-w l-habib est ad yana.

(GG 1, pág. 413; FRENK 1, núm. 14;

FRENK 2, núm. 189) [6]

¿Qué haré, madre?

Mi amado está en la puerta.

El néctar del Edén,

zumo de flores

que yace en

los bosques,

lo cata el que del amor

está a merced,

y huye su sed

de golpe.

(GG 2, pág. 81) [7]

Cuando ante mis ojos

el esplendor

de su rostro pone,

parece que corto

su roja flor

bajo negra noche.

¿Qué más quieres, dime,

mi dulce amor,

si a morir me expones,

de quien bien quisiera

dejar de amar,

pero nunca puede?

(GG 2, pág. 101)

La niña que los amores ha
sola ¿cómo dormirá? [8]

(CP, n. 85; CE, 1-71; AB, 333;
ALIN 2, núm. 11; BEL, 190;
FRENK 1, núm. 105; FRENK 2, n. 167)

¡Ay!, mió madre, que me maten
tantos dolores.
¡Ay!, cuitada de la neña
que tien amores.

(TORMA, pág. 137)

Lindas son rosas y flores,

más lindos son mis amores.

(Cancionero sevillano, f. 154v;
FRENK 1, núm. 68, pág. 76;
ALIN 2, 456, pág. 295;
FRENK 2, núm. 95)

Tres morillas m'enamoran
en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas
yvan a coger olivas
y hallábanlas cogidas
en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Y hállabanlas cogidas
y tornaban desmaídas
y las colores perdidas
en Jaén,

Axa y Fátima y Marién.

Tres moricas tan loçanas
yvan a coger mançanas
(y cogidas las hallaban)
(en) Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

(CMP, 24; CE, 8-3291; AB, 25;
FRENK 1, núm. 101; BEL, 197;
FRENK 2, 16 B, pág. 14; ALIN 2, 66)

Gran hechizo es el amor;
no le ai maior.

(CORR, pág. 347b; CE, 1-220;
FRENK 2, 31, pág. 20)

Por encima de la oliva
mírame el amor; mira.

(CE, 3-1907; AB, 213;
FRENK 1, 70; ALÍN 1, 624;
ALÍN 2, 546; FRENK 2, 50)

Puse mis amores
en tan buen lugar
que no los puedo olvidar.

(Cancionero de Turín; CM, 180 (116);
CE, 3-1934, ALÍN 1, 100; BEL, 168;
ALÍN 2, 762; FREN 2, 54, pág. 29)

Yo te estoy queriendo más
que granos de trigo muele
la máquina de Alcalá [9].

(DC, pág. 83; RM C, 2369;
RMA, 266)

Yo te estoy queriendo a ti
con la misma violencia
que lleva el ferrocarril [10].

(DC, pág. 84; RM C, 2372;
RMA, 272)

Yo te estoy queriendo a ti
con más ley que agüita lleva
el río Guadalquivir.

(RMA, 283)

Deseada una cosa
parece un mundo;
luego que se consigue,
tan solo es humo.

(RMA, 1315; pág. 353, Morente,

Allegro, Fantasía y Soleá)

Querer por solo querer
sin esperanza de premio
es amor bien desdichado
pero es amor verdadero.

(RMC, 5970; CA, II, pág. 472) [11]

No confíes en amores,
niña, no fíes
que llorarás un tiempo
lo que ahora ríes [12].

Entra el amor por los ojos,
deposítase en el pecho,
le alimentan los oídos
y le matan los desprecios.

(LA, II, pág. 39; PA, 192) [13]

❧

La mujer y la sombra
tienen un símil:
que buscada se aleja,
dejada sigue.

(LA, I, pág. 45)

❧

Lo mismo que la sombra
son las mujeres:
huyen del que las sigue
y al que huye quieren.
Yo las entiendo:
si me siguen, aguardo;
si huyen, las dejo.

(RMC, 6174) [14]

❧

La fortuna y las mujeres
son loquitas de igual vena:
quieren al que no las quiere.

(Manuel Machado,
Cante hondo, pág. 26)

El amor que te tengo
parece sombra,
mientras más apartado
más cuerpo toma:
y de esta forma
mientras más te retiras
más me enamoras.

(Z, pág. 30) [15]

Es mi amor, dueño mío,
como la sombra
que cuanto más se aleja,

más cuerpo toma.
La ausencia es aire,
que apaga el fuego chico
y aviva el grande.

(LA, I, pág. 51)

María se fue a lavar
al río de Manzanares.
¿Para qué quiere jabón
si sus manos son cristales?

(LA, II, pág. 78)

Niña que vas a lavar
al río de Manzanares,
¿para qué quieres jabón
si tus dedos son cristales?

(RMC, núm. 1354)

El día que tú naciste
nacieron todas las flores
y en la pila del bautismo
cantaron los ruiseñores.

(RMA, 2) [16]

El día que tú naciste,
corazón de corazones,
el día que tú naciste
nacieron todas las flores.

El día que tú naciste,
nacieron tres cosas buenas:
nació la luna y el sol
y nacieron las estrellas.

(TORMA, pág. 157)

Mi novia es la más bonita
que cobija el sol de España,
sevillana y morenita.

(RMA, 11)

Eres y eres
la flor y nata de las mujeres.

(RMA, 11)

Eres
la emperatriz de las flores,
la reina de las mujeres.

(RMA, 12)

Lleváronme la neña
que más amaba
y también me llevaron
la flor del agua.

(TORMA, pág. 73)

Se merece tu persona
el palacio de la infanta,
de la reina la corona.

(RMC, 1089; RMA, 13)

De tu pelo rubio
dame tú un cabello
para hacerme, mare, una cadena
y echármela al cuello.

(DC, pág. 118;
RMC, 1109, con variantes)

Es tu pelo cadena
de muchas almas
y cuanto más lo sueltas
mejor las atas.
Y como es oro,
la prisión no hace mella
porque da gozo.

(RMC, 1111)

Se ataba el pelo
con un ochavo de hilo negro.

(RMA, 18)

De rosas y claveles
y de alhelíes
se te llena la boca

cuando te ríes.

(RMA, 41)

Tiene unos dientes

como granitos de arroz con leche.

(RMA, 44)

Chiquilla, yo te camelo

por esos dientes tan blancos,

por esos ojos tan negros.

(RMA, 45)

—¿Con qué te lavas la cara

que tan colorada estás?

—Me lavo con agua clara

y Dios pone lo demás.

(RMA, 55) [17]

La nieve por tu cara
pasó diciendo:
«Donde no hago falta
no me detengo».

(RMA, 56)

No sé lo que tiene
la hierbabuena de tu huertecito
que tan bien me huele.

(RMA, 73)

A tomillo y romero
me hueles, niña,
como vengo del campo

no es maravilla.

(RMA, 74)

A clavo y canela
huele mi jazmín,
el que no huela a canela y clavo
no sabe istinguir.

(DC, pág. 112; RMC, 8166)

Tienes una cintura
que se parece
al clavé en la maceta
cuando se mece.

(RMA, 82)

Corazón de avellana,

pecho de almendra,

limón azucarado,

¡quién te comiera!

(RMA, 86)

De la rama del espino

vi yo salir un clavel

porque lo tocó mi niña

con la puntita del pie.

(RMA, 88)

Cuando va andando

rosas y lirios va derramando.

(RMA, 90)

Eres chiquita y bonita,

eres como yo te quiero,

pareces campanillita

hecha a mano de un platero.

(RMA, 99)

¡Mira si tienes salero

que los limoncitos agrios

por dulces los vas vendiendo!

(RMA, 111)

Mira qué buenas partías:

ando pidiendo limosna

pa tenerte mantenía.

(DC, pág. 55)

¡Blanquita como la nieve!

¡Qué lástima de gachí
que otro gachó se la lleve!

(DC, pág. 33; RMC, 1481;
RMA, 121)

Deja que la gente diga,
en queriéndonos los dos
pase la gente fatigas.

(DC, pág. 40; RMC, 3084)

El querer quita el sentido,
lo digo por experiencia
porque a mí me ha sucedido.

(DC, pág. 41; RMC, 5987)

Este querer de nosotros

ha de meter más ruido
que el día del terremoto.

(DC, pág. 42; RMC, 2624)

Asómate a la ventana,
asómate, vida mía,
para que al salir el sol
se encuentre que ya es de día.

(RMA, 131)

Dígale usted a esa mujer
que vuelva p'aquí la cara,
que la quiero conocer.

(DC, pág. 39, RMC, 1909)

La iglesia se ilumina

cuando tú entras

y se llena de flores

cuando te sientas.

Y cuando sales

se revisten de luto

tos los altares.

(RMA, 135) [18]

¡Ay, qué calle tan oscura!

¡Ay, qué oscuridad de calle!

¡Ay, qué niña tan bonita!

¡Si me la diera su madre...!

(RMA, 151)

A la mar fui por naranjas,

cosa que la mar no tiene;

metí la mano en el agua:

la esperanza me mantiene.

(RMA, 154) [19]

Voy buscando un amor
que quiera comprender
la alegría y el dolor,
la ira y el placer,
un bello amor sin un final
que olvide para perdonar;
es más fácil encontrar
rosas en el mar.

(AUT, 33)

Estoy por decir
que a nadie quiero
na más que a ti.

(RMA, 159)

Si supiera, compañera,
que el sol que sale te ofende,
con el sol me peleara,
así me diera la muerte.

(Enrique Morente,
«Alegría de Cádiz», 1972) [20]

Verte, quererte y amarte,
todo fue tan de improviso
que no sé qué fue primero,
si amarte o haberte visto.

(RMA, 170)

Donde hay gusto no hay disgusto.
Yo quiero a aquella morena
que está vestida de luto.

(DC, pág. 38; RMC, 1688)

Se lo pedí esta mañana
al Cristo del Baratillo,
que me quiera esta serrana.

(RMA, 172)

L'he pedío esta mañana
al Cristo de las Nagüillas [21]
que me quiera esta gitana.

(GRAN 2, 726)

Si no te vienes conmigo,
hazte cuenta que has cobrado
en la tierra un enemigo.

(DC, pág. 68; RMC, 2862)

Toma allá mi corazón;
si lo quieres matar, puedes,
pero como tú estás dentro
también si lo matas mueres.

(RMA, 186)

Anda y no presumas más,
si te has de tirar al pozo
¿a qué miras el brocal?

(RMA, 201; DC, pág. 28;
GRAN 2, 726)

Soy clara como el agua
que va corriendo.
Cuando no quiero a un hombre,

no lo entretengo.

(RMA, 216)

Tus labios, carcelero,
tu boca, audiencia,
y tu lengua, la pluma
que me sentencia.

(RMA, 219)

No te tardes, que me muero,
carcelero,
no te tardes que me muero.

(Juan del Encina, Cancionero, f. 94v;
CE, 7-2922; AB, 347; ALIN 2, 25, pág. 86;
FRENK 2, 494, pág. 229)

De venir, buen caballero,
no tardéis,
porque viva me halléis.

(LOC, 954, Diego de San Pedro,
¿1437?-¿1498?)

Toma allá mi corazón
con grillos, cadena y llave;
ábrelo y métete dentro
porque tú solito cabes.

(RMA, 227)

Apenas nacida
la hierbitabuena,
cómo se iban alimentandito
las raíces de ella.

(DC, pág. 113; RMC, 2021;

RMA, 234)

Tú gitana y yo gachó,
tú me has robadito el alma,
yo te robé el corazón.

(DC, 72; RMA, 241)

Tú eres aceitunera,
yo aceitunero;
por una aceitunera,
madre, me muero.

(RMA, 242)

Arrímate a mi querer
como las salamanquesas
se arriman a la pared.

(RMA, 247)

Eres mi primer amor,

me enseñaste a querer.

No me enseñes a olvidar,

que no lo quiero aprender.

(RMA, 247) [22]

¡Qué saber tan grande

le ha daíto Dios!

¡Cómo, con una miradita sola,

llega al corazón!

(RMA, 252)

Te quiero yo

más que a la madre que me parió.

(RMA, 265)

Yo te quería querer,
pero veo que no tienes
fundamento de mujer.

(DC, pág. 84; RMC, 4278;
RMA, 640)

Yo me quisiera morir
por ver si se me acababan
estos delirios por ti.

(DC, pág. 86; RMA, 954,
con pequeñas variantes) [23]

Yo te digo la verdad,
si Sevilla fuera mía,
yo te daba la mitad.

(DC, pág. 84; RMC, 2181;

RMA, 296)

Te tengo que regalar

la corona con el cetro

y el manto capitular.

(DC, pág. 71)

Traigo lirios, traigo flores,

traigo las marimoñitas,

rositas e tos colores.

(DC, pág. 72; RMC, 8164)

Traigo lirios, traigo dalias,

traigo las marimoñitas,

las más bonitas de España.

(DC, pág. 71; RMC, 8165)

Tengo yo un cañaveral.
Mientras más cañas le corto,
más me quedan que cortar.

(DC, pág. 72; RMC, 8170)

Este querer tuyo y mío
mientras más riendas le ponen,
más grande es su desvarío.

(RMA, 273)

Yo te quiero más que a Dios.
¡Mira qué palabra he dicho,
que es caso de Inquisición!

(DC, pág. 86; RMC, 2427;

RMA, 277)

Te quisiera camelar,

pero tú estás como Cádiz,

de murallas rodeá.

(DC, pág. 74)

Toma este puñalito

y ábreme el pecho

y verás tu retrato

si está bien hecho.

(RMA, 286)

Campanita de plata,

mira que no quiero

el que se sepa, compañera mía,

lo que nos queremos.

(RMA, 288)

Si tuviera figura
mi pensamiento,
siempre te lo encontraras
en tu aposento.

(RMA, 288)

Yo no sé lo que me pasa,
que me ha puesto tu querer
que no atino con mi casa.

(RMA, 296)

Por dondequiera que voy
parece que te estoy viendo

y es la sombra del querer
que me viene persiguiendo.

(RMA, 319)

Por ti
las horitas de la noche
me las paso sin dormir.

(DC, pág. 91; RMC, 2602;
RMA, 321)

Toa la noche sin dormir,
sentaíllo en el petate
y acordándome de ti.

(RMA, 322)

El verte me da la muerte

y el no verte me da vida;

más quiero morir y verte

que no verte y tener vida.

(RMA, 323)

Cuando me miras, me matas...

Y si no me miras, más.

Cuando me miras, me matas.

Son puñales que me clavas

y los vuelves a sacar

y los vuelves a sacar.

(ROS, 2017, «Día 14 de abril»)

Será

para mí el mayor delirio

verte y no poderte hablar.

(DC, pág. 89; RMC, 2552)

Sería
para mí el mayor quebranto
verte y no hablarte en vida.

(DC, pág. 89; RMC, 2553;
RMA, 326)

Ya que no puedes hablarme
hazme con los ojos señas;
que en algunas ocasiones
los ojos sirven de lengua.

(RMA, 327) [24]

Cuando te veo con pena
en mí no reina alegría;
que como te quiero tanto,
siento la tuya y la mía.

(RMA, 328) [25]

En el trance de la muerte
te buscaba y no te veía
pa contarte los pesares
que mi corazón tenía.

(RMA, 330) [26]

¿Qué más quieres tú de mí?
A nadie miro a la cara
por no darte que sentir.

(RMA, 331)

Por ti
ni padre ni madre tengo
ni quien se acuerde de mí.

(RMA, 333)

Quisiera volverme hiedra
y trasminar tus paredes,
llegar a tu cabecera
y ver el dormir que tienes.

(RMA, 339) [27]

¡Quién fuera rayo de luna
para entrar por tu ventana,
irme arrimando arrimando
y platearte la cara!

(RMA, 344) [28]

Con la luna te comparo,
¡mira si es comparación!

La luna alegra los campos,

tú alegras mi corazón.

(RMA, 349)

No sarga la luna,

que no tie pa qué;

con los ojitos de mi compañera

yo m'alumbraré [29].

(DC, Seguiriyas gitanas, núm. 117)

Que no salga la luna que no tiene pa' qué,

no tiene pa' qué, no tiene pa' qué.

Con tus ojitos, prima, yo me alumbraré.

(ROS, 2018, «Que no salga la luna»)

Que el corazón no se pase de moda,

que los otoños te doren la piel,
que cada noche sea noche de boda,
que no se ponga la luna de miel.

(SAB, 206)

No hay penas en el mundo
si esta no es pena:
tener sed, ver el agua
y no beberla.

(RMA, 358)

Cerca tengo la fuente
de mi deseo;
tengo sed, veo el agua
y no la bebo.
¡Mira qué pena,
tener sed, ver el agua
y no beberla!

(RMA, 359) [30]

¡Ay que me muero de sed,
teniendo un pozo en mi casa
y no la puedo beber
porque la soga no alcanza!

(RMA, 360)

¿Porque un beso me has dado
riñe tu madre...?
Toma, niña, tu beso,
dile que calle.

(RMA, 371) [31]

En un cuartito los dos,
veneno que tú me dieras,

veneno tomara yo.

(RMA, 377)

Mira si te tengo amor,
veneno que tú me dieras,
veneno tomara yo.

(DC, pág. 54)

Vente conmigo a mi casa,
que yo le diré a mi madre
que eres la Virgen de Gracia.

(DC, pág. 79; RMA, 378)

Vente conmigo
a las retamas de los caminos.

(RMA, 381)

Vente conmigo a un palmar,
yo te cogeré palmitos
y tú te los comerás.

(RMA, 382)

Vente conmigo y haremos
una chocita en el campo
y en ella nos meteremos.

(DC, pág. 78; RMA, 383;
GRAN 2, 727)

Vente conmigo y serás
capitana de mi barco,
Virgen de la Soleá.

(DC, pág. 79; RMC, 2860)

Yo metí a la lotería,
me ha tocado tu persona,
que era lo que yo quería.

(DC, pág. 84; RMA, 389)

De tu pelo rubio
dame tú un cabello
para hacerme una cadenilla
y echármela al cuello.

(DFE, pág. 58)

Dame de tu cabeza
siquiera un pelo,
para atarme una herida
que amor me ha hecho.

(RMC, núm. 2299)

Dame del tu amor, señora,
siquiera una rosa,
dame del tu amor, galana,
siquiera una rama.

(BEL, núm. 106; FRENK 1, núm. 167;
FRENK 2, núm. 417; ALÍN 2, 541) [32]

Vos me matastes,
niña en cabello,
vos me habéis muerto.
Ribero de un río,
vi moza virgo,
niña en cabello,
Vos me habéis muerto.
vos me mataste,
niña en cabello,

vos me habéis muerto.

(CE, 3-2104) [33]

Soltáronse mis cabellos,

madre mía,

¡ay!, ¿con qué me los prendería?

(BEL, 251; FRENK 1, 193;

FRENK 2, 279; ALIN 1, 511) [34]

Es tu pecho cadena

de muchas almas,

y cuanto más lo sueltas,

mejor las atas;

y como es de oro

la prisión no hace mella

porque da gozo.

(LA, I, pág. 101)

Los cabellos atados
que tú me diste
los desato y los cuento
cuando estoy triste.
Pues es el caso
que después que los cuento
cojo y los ato.

(DFE, págs. 158-159; RMC, 2358) [35]

Tu cabello y el mío
se han enredao
como las zarzamoras
por los vallaos.

(RMA, 232; POE, 499;
GRAN 2, 727) [36]

Si acaso tiras flechas
contra mi pecho,
repara adónde apuntas
que tú estás dentro.
Y si acertares
mi corazón hiriendo
hieres tu imagen.

(LA, I, pág. 121; DFE, pág. 145) [37]

Toma, niña, esta naranja,
que la cogí de mi huerto;
no la partas con cuchillo,
que va mi corazón dentro.

(Estébanez Calderón,
Escenas andaluzas, pág. 254) [38]

Toma ese puñalito
y ábreme el pecho

y verás tu retrato
si está bien hecho.

(LA, I, pág. 122; RMC, núm. 2243) [39]

Tomá este puñalito,
abríme el pecho
y verás tu retrato
si está bien hecho,
si está bien hecho, sí,
abrílo, abrílo;
no te demores, mi alma,
en descubrirlo.

(Cancionero popular de Salta,
pág. 705) [40]

Ahí tienes mi corazón
ábrele con esa llave,
y verás cómo allá dentro

solo tu persona cabe.

(Z, pág. 362) [41]

El corazón te daré,
también te daré la vida,
y el alma no te la doy
porque esa prenda no es mía.

(RMC, núm. 2257) [42]

Tú gitana y yo gachó.
Tú me has robaíto el alma,
yo te robé el corazón.

(DC, pág. 72; RMC, núm. 2261) [43]

Es tanto lo que te quiero,
serrana, que te matara

y con sangre de mis venas
luego te resucitara.

(RMC, 2393) [44]

❧

Si me mandaras morir,
al momento me muriera.
¿Qué me mandaras tú a mí,
salero, que yo no hiciera?

(RMC, 2679; PA, pág. 45)

❧

¿Quieres que vaya a la mar,
por ser la parte más jonda,
coja los peces vivitos
y en la mano te los ponga?

(RMC, 2680) [45]

❧

¿Sabes a lo que me atrevo,
mozuela, por tu querer?
A meterme en los infiernos
y a hablar con el Lucifer.

(LA, II, pág. 147; RMC, 2681) [46]

Te lo juro por mi mare
que si tú caes malita
te doy caldo de mis carnes.

(DC, pág. 74; RMC, 2700) [47]

Para rey nació David,
para saber, Salomón,
para llorar, Jeremías,
y para quererte yo.

(LA, II, pág. 138; RMC, 2278) [48]

Si la mar fuera de tinta
y de papel fuera el cielo,
no te pudiera escribir
lo mucho que yo te quiero.

(LA, II, pág. 140; PA, pág. 72) [49]

Si la mar fuera de tinta
y los peces escribanos,
no podrían numerar
lo que los dos nos amamos.

(Vergara Martín,
Mil cantares populares amorosos,
Madrid, Sucesores de Hernando, 1921) [50]

Si la mar fuera de tinta
y la orilla de papel,

te escribiría una carta

para enseñarte a querer

(OL, pág. 148) [51]

Si la mar fuera de tinta

y el cielo de papel doble,

no se podría escribir

lo falsos que son los hombres.

(LA, II, pág. 53; RMC, 6139;

PA, pág. 184)

Si me das a elegir entre tú y la riqueza,

con esa grandeza que lleva consigo.

¡Ay amor! Me quedo contigo.

Si me das a elegir entre tú y la gloria,

«pa» que hable la historia de mí por los siglos.

¡Ay amor! Me quedo contigo.

Pues me he enamorado y te quiero, te quiero.

Y solo deseo estar a tu lado,
soñar con tus ojos, besarte en los labios,
sentirme en tus brazos, que soy muy feliz.

(Enrique Salazar
de Los Chunguitos, 1981) [52]

Tan imposible lo hallo
de tu querer apartarme
como escribir en el agua,
de una piedra sacar sangre.

(DC, pág. 106; RMC, 3172)

Me miraré en tu cuerpo
como en el agua pura,
me miraré en tu espejo
y aclaré mis dudas.
Me miraré en tu cuerpo
e inventaré la vida,

lo cubriré de besos
tapando mis heridas.

(AUT, 39)

❧

Yo no sé lo que le ha dado
esta serrana a mi cuerpo
que hago por desecharla
y más presente la tengo.

(DC, pág. 108; RMC, 2199) [53]

❧

Las dichas de un amante
no han de saberse,
que, al decirlas, se sabe
que desmerecen;
y en el silencio
son las satisfacciones
de más apremio.

(Z, pág. 236)

María, si bien me quieres
no se lo digas al cura,
que los secretos de amor
son para la sepultura.

(FC, págs. 250-251)

Mucho te quiero callando
y tu callar agradezco,
que para un firme querer
no hay cosa como el silencio.

(PA, pág. 71)

Yo te estoy queriendo a ti
con el más grande silencio
y tú me vas pregonando

como aquel que vende lienzo.

(PA, pág. 138)

Aunque sabe mi pecho
lo que te quiere,
también sabe ocultarlo
por no ofenderte.

(LA, pág. 123)

Cuando yo estoy delante
del dueño mío,
cuanto más se me ofrece,
menos le digo.
Pues las potencias
confusas y turbadas
dejan la lengua.

(RMC, núm. 2479) [54]

Fragua, yunque y martillo
rompen los metales.
El juramento que yo a ti te he hecho
no lo rompe nadie.

(DC, pág. 123; RMC, 2965;
RMA, 410)

Aunque en mil años no vuelvas
yo seré como la mimbre,
que la bambolea el aire
pero se mantiene firme.

(RMA, 428) [55]

El confesor me ha dicho
que no te quiera,
y yo le dije: «¡Ay, padre,

si usted la viera...!».

Es tan bonita

que solo con mirarla

las penas quita.

(RMA, 161) [56]

II

La presencia y la ausencia

¿Qué fareyu, o qué serad de mibi

habibi?

¡Non te tolgas de mibi!

(FRENK 1, núm. 19,

jarcha núm. 16) [57]

Vaise mio corachón de mib,

¡Ya Rab!, ¿si se me tornarad?

Ta mal me dóled li-l-habib:

enfermo yed, ¿cuánd sanarad?

(FRENK 1, núm. 10,

jarcha núm. 9) [58]

Mi corazón se me va de mí.

Oh Dios, ¿acaso se me tornará?

¡Tan fuerte mi dolor por el amado!

Enfermo está, ¿cuándo sanará?

(A, 1949, 297-349) [59]

Ai eu coitada como vivo en gran cuidado

por meu amigo que ei alongado!

Muito me tarda

o meu amigo na guarda!

¡Ay de mí, cuitada, cómo vivo en gran cuidado

por mi amigo que tengo alejado!

¡Mucho me tarda

mi amigo en la guardia!

(AS, pág. 64)

Ai eu coitada vivo en gran desejo

por meu amigo que tarda e no vejo!

Muito me tarda

o meu amigo na guarda!

¡Ay de mí, cuitada, cómo vivo en gran deseo

por mi amigo que tarda y no veo!

¡Mucho me tarda

mi amigo en la guardia!

(AS, pág. 65)

Ben sabia eu, mia senhor,

que, pois m'eu de vos partisse,

que nunc'averia sabor

de ren, pois vos eu non visse;

porque vós sodes a melhor

dona de que nunca oisse

hom falar,

ca o vosso böo semelhar

sei que par

nunca lh'omen pod'achar.

(AS, pág. 102)

Bien sabía yo, mi señora,
que, después que de vos me partiese,
nunca tendría sabor
de nada, después que a vos no viese;
porque vos sois la mejor
dama de que nunca oyese
nadie hablar,
pues vuestro buen parecer
sé que par
nunca nadie puede hallar.

(AS, pág. 103)

Amores, amores, amores,
días ha que yo no os vi:
el día que yo no os veo
son mil años para mí.

(CVEL, pág. 69; ES, pág. 82;
CE, 4-2217; ALÍN 2, 227, pág. 200;
FRENK 2, 429, pág. 197)

Que farei eu pois que non vir
o mui bon pareer vosso?
Ca o mal que vos foi ferir
aquele, xeste o nosso,
e porende per ren partir
de vos muit' amar, no posso
ne farei
ante ben sei ca morrerei
se non ei
vós, que sempre i amei.

(AS, págs. 103-104)

¿Qué haré yo cuando no viere
el muy buen parecer vuestro?

Pues el mal que os fue a herir
aquel es el nuestro,
y por ende, por nada dejar
de mucho amaros no puedo
ni lo haré,
antes bien sé que moriré
si no os tengo
a vos que siempre amé.

(AS, págs. 103-104)

❧

Caminaba la ausencia
precipitada
siguiéndola el olvido
en sus pisadas,
que es consiguiente
que el olvido a la ausencia
la siga siempre.

(Z, pág. 38)

Caminaba la ausencia
por un camino
y el olvido seguía
sus pasos mismos.
Que es consiguiente
que el olvido a la ausencia
la siga siempre.

(RMC, núm. 5949; PA, pág. 185)

Es amor en la ausencia
como la muerte
y el olvido es la losa
del que está ausente.
Ausencia es hielo
que enfría cuanto toca
y apaga el fuego.

(RMC, núm. 5948)

Di, ¿quién soportará de la ausencia rigor tanto,
oh ojos del amante apasionado, sino tú?

(SS, Las jarchas..., pág. 104)

Dicen algunos autores
que la ausencia causa olvido.
Eso lo dirán los necios
que amores no hayan tenido.

(RMA, 542) [60]

Firme estoy en la ausencia,
firme presente,
firme después de muerto
y firme siempre.

(LA, I, pág. 164)

Ausente de tu vista
mucho más vivo
porque cada momento
se me hace un siglo;
pero, mi dueño,
más que vivir ausente
morirme quiero.

(LA, I, pág. 163)

¿Cómo podrá un ausente
lograr su dicha
si está ausente
quien puede
darle la vida?
Cruel tormento
hallarse separados
dos finos pechos.

(Z, pág. 74)

¡Pobre del que se va lejos
que nadie se acuerda de él!
Porque el corazón olvida
cuando los ojos no ven.

(RMC, núm. 5931)

A aquel que vive queriendo
no se le debe ocultar
que la ausencia y el olvido
no se saben separar.

(Carrizo, Cancionero popular de Salta,
pág. 462) [61]

Ausencia triste
por mi mal te vi,

que el bien que tenía
por ti lo perdí.

(Pedro de Mercado,
Cartapacio de Pedro de Lemos, f. 126v) [62]

El que dice que la ausencia
quita del amor los males
ni sabe lo que es querer
ni ha querido nunca a nadie.

(RMC, núm. 5935) [63]

Todas las mañanas
me levanto y digo:
«El lucerito que a mí me alumbraba
ya no está conmigo».

(DC, pág. 137; RMC, 3475;
RMA, 546; PA, pág. 97) [64]

Lucerito que alumbras
a los pastores:
dale luz a la prenda
de mis amores.

(TORMA, pág. 91)

Si supiera la estrella
que te guiara,
la metiera en mi pecho,
la venerara.

(RMC, 3428) [65]

Acaba de dar, acaba,
reloj de la catedral,
que quiero contar las horas
que ausente mi amor está.

(RMC, 3457) [66]

Todas las mañanas voy
a la orillita del mar
y le pregunto a las olas
si han visto a mi amor pasar.

(RMC, 3435)

¿Cómo quieres que tenga
gusto en el cante,
si la prenda que adoro
no está delante?

(RMC, 3486)

¿Cómo quieres que tenga
gusto sin verte

si eres la que más quiero
y estás ausente?

(RMC, 3487)

En un calabozo oscuro
estoy pasando la vida
sin ver a mi compañera,
¡estas sí que son fatigas!

(RMC, 3488)

Ni veo ni respiro,
ni oigo ni siento.
Como que está sin alma
todo mi cuerpo.
Y esto depende
de ser la ausencia ensayo
para la muerte.

(RMC, 3495)

Con la pena de no verte
estoy viviendo en la tierra;
cuando no me muero yo,
nadie se muere de pena.

(RMC, 3498)

Ausente del bien que adoro
sin esperanza de verte,
no puede haber para mí
más consuelo que la muerte.

(RMC, 3501)

¡Quien estuviera tan alta
como la estrella del norte
para saber lo que hace

mi morenito esta noche!

(RMC, 3520) [67]

Camino de la sierra
van mis suspiros
derribando carrascas,
robles y pinos.

(RMC, 3525)

Hasta los suspiros míos
son más dichosos que yo;
ellos se van y yo quedo,
ellos se van y yo no.

(RMC, 3528) [68]

Suspiros exhalados

del pecho mío.

¡Quién fuera con vosotros

donde os envío!

(RMC, 3531)

Por el aire, por el aire

van los suspiros

de mi amante,

por el aire van, por el aire.

(TORMA, pág. 73)

Olillas del mar,

no tengo sosiego,

que se han llevado a mi compañerita

donde no la veo.

(RMC, 3436)

Por verte, vida mía,
por verte navegar;
por verte, vida mía,
sirenita del mar.

(TORMA, pág. 177)

Le agarré la mano
y la llevé al muelle.
¡Que las olitas del mar la acompañen,
mi Dios la consuele!

(DC, pág. 126; RMC, 3413;
PA, pág. 90)

Fatigas me dieron
ganas de llorar
cuando la vi en el vaporcito,

la máquina andar.

(DC, pág. 123) [69]

Caminito del puerto
ya no va nadie,
sino polvo y arena
que lleva el aire.

(RMA, 521)

Me asomé a la muralla,
me respondió el viento:
de qué te sirven tantos suspiritos
si ya no hay remedio.

(RMA, 521) [70]

¡Madre, yo me voy con él!

Se ha llevaíto ese hombre

la raíz de mi querer.

(RMA, 527)

Desde que te ausentaste,

sol de los soles,

ni los pájaros cantan

ni el río corre.

¡Ay, amor mío!

Ni los pájaros cantan

ni corre el río.

(RMA, 538)

Mi amante se fue y me dijo

que cantara y no llorara;

que echara penas al aire,

pero que no lo olvidara.

(RMA, 542)

Cuanto más profundo un pozo,
más fresquita el agua sale;
cuanto más lejos de ti,
mejor tu querer me sabe.

(RMA, 543)

Agua fresca, ¿quién la bebe?
Tengo yo una nevería
debajo de un pino verde.

(DC, pág. 30)

El querer que te tengo
sombra parece;
mientras más apartado,
mucho más crece.

(RMA, 545)

Una tristeza me mata,
una ausencia me detiene,
y una esperanza me anima:
que tras tiempo, tiempo viene.

(RMA, 549) [71]

Si mi corazón tuviera
alas para irte a buscar,
a tu lado lo tendrías
día y noche sin cesar.

(RMA, 553) [72]

Suspiros del corazón
salen de mi pecho ardiendo

y se van a descansar

donde los amores tengo.

(RMA, 556) [73]

Cartero,

¿cómo no me traes carta

de la gachí que yo quiero?

(DC, pág. 91; RMA, 561)

Con el sol te mando cartas,

con la luna memoriales,

con las estrellas te digo

que te quiero más que a nadie.

(RMA, 577) [74]

Mi amante con la luna

me envía cartas
y yo con el lucero
penas a manta.

(RMC, 3570; RMA, 578)

Cartas van, cartas vienen
por el correo;
nada me satisface
si no te veo.

(RMC, 3571)

No me mandes papeles
que no sé leer,
mándame a tu persona
que la quiero ver.

(FC, pág. 240; RMC, 3572;
RMA, 580; PA, pág. 91) [75]

Me mandaste una carta
con una cintita verde;
no quiero carta ni cinta
sino que vengas a verme.

(RMA, 581)

Hasta los suspiros míos
son más dichosos que yo;
ellos van y yo me quedo,
ellos llegan y yo no.

(RMA, 559)

Anoche fui al correo
por ver si había
carta de aquel amante
que yo tenía.

No tuve carta;

se vistieron de luto

mis esperanzas.

(RMA, 583)

Quien ausente lo tenga

muerto lo llore;

que la ausencia y la muerte

parejas corren.

Yo que lo digo,

porque ausente le tengo

muerto lo miro.

(RMA, 588)

La muerte es mi estado.

Porque mi estado (es) desesperado.

¿Qué haré, oh madre mía?

El que me mima va a marcharse.

(SS, Las jarchas..., pág. 86)

Por ti,
las horitas de la noche
me las paso sin dormir.

(DC, pág. 91; RMC, 2602) [76]

La penita de no verte
me tiene de tal manera
que cuando yo no me he muerto,
nadie se muere de pena.

(RMA, 589)

Ya los ojitos me duelen
de mirar hacia el camino,
por ver si veo venir

el espejo en quien me miro.

(RMC, 3586; RMA, 591)

Cuando te veo vení
a lo lejos por la calle
le digo a mi corazón
que tenga paciencia y calle.

(GRAN 2, 723)

Si pasas por mi calle
de madrugada
tira una piedrecita
a mi ventana.

(TORMA, pág. 146)

Llévame en la trasera

del carro, Pedro,
para así estar más cerca
del bien que dejo.

(LA, I, pág. 159; RMC, 3427) [77]

Se fue mi dueña querida
y solito me ha dejado,
como pajarito triste
de rama en rama volando.

(LA, II, pág. 192; RMC, núm. 3419) [78]

Voy buscando un amor
que quiera comprender
la alegría y el dolor,
la ira y el placer,
un bello amor sin un final
que olvide para perdonar;
es más fácil encontrar

rosas en el mar.

(AUT, 33)

❧

Como la tortolita
te anduve buscando,
compañerita, de olivo en olivo,
de ramito en ramo.

(DC, pág. 114) [79]

❧

Como la tortolilla
que andaba en el monte,
así andaba la mi compañera
de día y de noche.

(DC, pág. 114) [80]

❧

Aquel amor que publica

con su llanto de amargura
desmedido
la viuda tortolita
cuando llora con tristura su marido.

(Cancionero general
de Hernando del Castillo) [81]

Adiós, dueño querido,
prenda adorada,
que aunque de ti me ausento
vas en el alma.

(Z, pág. 345)

Tú serás mi prenda querida,
tú serás mi prenda adorada,
tú serás el pájaro cucu
que me canta en la madrugada.

(Don Antonio Chacón, Tiento;

ROS, 2017, «Por mi puerta no lo pasen») [82]

Ausente estoy de tu vista,
pero no del pensamiento,
que con los ojos del alma
te veo en cada momento.

(LA, II, pág. 197)

Sal, solecito, y calienta
a mi pecho que está helado,
que el que me lo calentaba
de mi vista se ha ausentado.
De mi vista se ha ausentado,
pero no del pensamiento,
pues con los ojos del alma
lo veo en cada momento.

(RMC, 3460)

Ojos que el tiempo ha borrado su brillo,
ojos tan tiernos que aún no se han visto,
ojos que aman, ojos que odian,
ojos que miran, pero no ven.

(AUT, 14)

Ojos que aprendan a mirar,
labios que quemen,
labios que enseñen a besar,
delirium tremens.

(SAB, 176)

Ausente estoy de tu vista,
mis ojos ya no te ven,
mi corazón se marchita
de pensar en tu querer.

(PA, pág. 90) [83]

Aunque de ti me ausente
ten entendido
que te llevo en el pecho
siempre conmigo,
que allá en su centro
por más que te retires
siempre te encuentro.

(PA, pág. 90)

Lo bebido es lo seguro,
que lo que en jarro está
quizá se derramará.

(Correas, Vocabulario..., pág. 216) [84]

Si tuviera figura
mi pensamiento
qué de veces le hallaras
en tu aposento.

(Foulché-Delbosc,
Séguedilles..., núm. 141)

Pensamiento que vuela
más que las aves,
llévale ese suspiro
a quien tú sabes.
Dile a mi amada
que tengo su retrato
dentro del alma.

(LA, I, pág. 166)

Pensamiento que vuela
más que las aves,

llévale ese suspiro
a quien tú sabes.
Sé mensajero
y dime si suspira
también su pecho.

(RMC, 3534) [85]

Lleva, noble pensamiento,
en tus alas mis suspiros
para que toquen la esfera
de aquel sol a quien te envío.

(Madrigal, Segunda parte
del Romancero general..., 1605)

Romped, pensamiento,
el aire sutil
y a mi bella ingrata
mi mal le decid.

(Agustín Durán,

Romancero general, II, pág. 613)

Pensamiento mío,

adónde te vas,

no vayas a casa de quien tú solías

que no pues entrar.

(POE, pág. 437)

Pensamiento, ¿aónde me llevas

que no te puedo seguir?

No me metas en parajes

donde no pueda salir.

(DC, pág. 72)

¿Cómo ha de ser la memoria

el correo en las ausencias
si no lleva los recados
ni vuelve con las respuestas?

(Z, pág. 177)

Retrocede a mi pecho,
suspiro mío,
que en el alma te dejas
a quien te envío.

(RMC, 3532)

Dame esa carta, serrana,
que yo se la llevaré
al amante de tu vida
y en su mano la pondré.

(LA, II, pág. 199)

Una carta tengo escrita,
no tengo quién se la lleve
al amante de tu vida
y en su mano se la entregue.

(LA, II, pág. 198)

He recibido tu carta
con mucho gusto y placer,
si no me pongo en camino
no dudes que moriré.

(LA, II, pág. 199; RMC, 3568)

Jaleo y más jaleo,
viendo que tú no venías
eché una carta al correo.

(DC, Soleares de tres versos,

núm. 156; RMC, 3550)

Cartero,

¿por qué no me traes carta

de la niña que yo quiero?

(RMC, 3548) [86]

Anda, papel venturoso,

que a manos de un ángel vas,

no digas que yo te envío

sino que tú solo vas.

(LA, II, pág. 198)

Vuela, papel venturoso,

donde está la vida mía,

si te pregunta si lloro,

dile que todos los días.

(Furt, Cancionero popular rioplatense, núm. 5054) [87]

Me mandaste una carta
con una cintita azul,
no quiero carta ni cinta
que quiero que vengas tú.

(RMC, 3573) [88]

No me mandes papeles
que no sé leer;
mándame tu persona
que la quiero ver.

(RMC, 3572) [89]

La media noche es pasada,

y no viene.

Sabed si hay otra amada

que lo detiene.

(F. de Rojas, Celestina, XIX)

Las ánimas han dado,

mi amor no viene,

alguna picarona

me lo entretiene.

(RMC, 3623) [90]

Aquel pastorcito, madre,

que no viene

algo tiene en el campo

que le duele.

(Cancionero musical de Palacio,

pág. 311) [91]

Tañen las campanas,
mi amor no viene,
algo tiene en el campo
que le detiene.

(Claudio de Sablonara,
Cancionero, núm. 11) [92]

¿Dónde está Manzanares?
¿Cómo no viene?
Algo tiene en agosto
que lo detiene.

(Quiñones de Benavente,
La fuente segoviana) [93]

Pajarito que volando

cruzas el aire ligero,
aquí te estoy aguardando
que has de ser el mensajero
de mi alma que está penando.

(LA, II, pág. 199) [94]

Papagayos, ruiseñores,
que cantáis a la alborada,
llevad nueva a mis amores
como espero aquí sentada.

(La Celestina, XIX)

Aquel si viene o no viene,
aquel si sale o no sale,
en los amores no tiene
contentos que se le iguale.

(LA, II, pág. 45; RMC, 5891;

VA, I, pág. 190)

III

La mirada, los ojos

Por una vez que mis ojos alcé

dicen que yo la maté.

Ansí vaya, madre,

virgo a la vigilla,

como el caballero,

no le di herida.

Dicen que yo la maté.

(Pisador, Libro de música, f. 123 rv;

Juan Vásquez, Recopilación..., II, núm. 37) [95]

Abaja los ojos, casada,

no mates a quien te miraba.

Casada, pechos hermosos,

abaja tus ojos graciosos,

no mates a quien te miraba.

Abaja los ojos, casada,

no mates a quien te miraba.

(Juan Vásquez, Villancico y canciones,

núm. 7; ALIN 2, 343) [96]

¡Ábalos tus ojos,

linda morena,

ábalos, ábalos,

que me dan pena!

(Timoneda, Sarao, fol. 37;

CE, 4-2121; FRENK 1, núm. 178;

FRENK 2, 370)

Dame, niña, tus ojos,

por una noche,

porque quiero con ellos

matar a un hombre.

(Z, pág. 139) [97]

Ojos matadores
tenéis, señora,
cómo la justicia
no los ahorca.

(Foulché-Delbosc, Séguedilles..., 120)

Cuanto más vos mirarán,
muy excelente princesa,
tanto más vos loarán.

(LOC, 770;
Marqués de Santillana, 1398-1458)

Amarillo es el oro,
blanca la plata
y azules son los ojos

que a mí me matan.

(RMA, 23)

Tu cara es morena
y tus ojos negros.
Me pareciste la Virgen del Valle,
la que está en San Telmo.

(DC, pág. 199; RMC, 1609)

Por la Sierra Morena
vienen bajando
unos ojitos negros
de contrabando.
Bajando vienen,
unos ojitos negros,
muerto me tienen.

(DC, pág. 202)

Una noche oscurita
lloviendo estaba,
con la luz de tus ojos
yo me alumbraba.

(DC, pág. 2002)

¡Dicen que una villa vale...!
La villa vale dineros,
tus ojos valen caudales.

(DC, pág. 38; RMC, 1164;
RMA, 29)

Me miraste, te miré
y lo que querías decirme
por los ojos lo escuché.

(RMA, 214)

Si me miras me matas,

si no, me muero.

Mátame, vida mía,

que morir quiero.

(RMA, 34)

Todo el mundo traigo andado

y no he podido encontrar

ojitos comos los tuyos

ni en Francia ni en Portugal.

(RMC, núm. 1125) [98]

Lo traigo andado.

La Macarena y todo

lo traigo andado.

Lo traigo andado;
cara como la tuya
no la he encontrado.

(Sevillanas del siglo XVIII,
García Lorca-La Argentinita) [99]

Anoche soñaba yo
que dos negros me mataban
y eran tus hermosos ojos
que enojados me miraban

(FC, pág. 244) [100]

Si habéis de matarme,
ojuelos verdes,
dadme corta la vida
y no tantas muertes.

(Cejador, 1-901 y 8-3200;

FRENK 2, 2316 A) [101]

Si me habéis de matar,
ojuelos negros,
matadme con amor
y no con celos.

(FRENK 2, 2316 B) [102]

Si con el mirar matas,
yo te pregunto:
¿dónde vas enterrando
tanto difunto?

(DFE, pág. 184) [103]

Amarillo es el oro,
blanca es la plata
y pardos son los ojos

que a mí me matan.

(FC, págs. 264-265;

RMC, núm. 1139) [104]

Tienes ojos azules,

ojos de gloria,

y los míos te piden

misericordia.

(FC, pág. 262; RMC, núm. 1138)

Por unos ojos negros

se perdió Troya

y por unos azules

la España toda.

(RMC, núm. 1141) [105]

El sol al ver tus ojos
corrido huye;
que le des luces pide,
que le desluces.
Pues hay más fuego
en tus ojos, morena,
que en todo el cielo.

(RMC, 1186) [106]

Me miraste, te miré,
y lo que querías decirme
por los ojos lo escuché.

(RMA, 214)

Solo tus ojos bellos
hacer pudieron
que algún día los míos
quedasen ciegos.

Pues ciego vivo,
sé tú, dueño adorado,
mi lazarillo.

(RMC, 1197)

Soles abrasadores
tus ojos fueron
que abrasaron los míos
cuando te vieron.
Y desde entonces
he quedado sujeto
a tus dos soles.

(RMC, 1197)

A todos los ojos negros
los aprisionan mañana;
tú, morena, que los tienes,
echa un empeño a la sala.

(LA, II, 63; RMC, núm. 1149) [107]

A tos los ojitos negros
los van a prender mañana.
Y tú, que negros los tienes,
échate un velo a la cara.

(POE, pág. 264)

Tienes unos ojos, niña,
enseñados a vivir:
cariñosos para todos
y tiranos para mí.

(RMC, núm. 1914) [108]

Ojos negros y serenos,
¿por qué me miráis así,

que a todos miráis alegres

y severos solo a mí?

(J. E. Machado,

Cancionero popular venezolano, pág. 113)

Unos ojos negros vi...

Desde entonces en el mundo

todo es negro para mí.

(Manuel Machado,

Cante hondo, pág. 30) [109]

Si miras a mis ojos

cuando te miro,

no sé cómo no entiendes

lo que te digo.

Si me quisieras,

tan solo con mirarme

tú me entendieras.

(LA, I, pág. 136; Vasco,

Treinta mil cantares..., II, pág. 99)

Dímelo con los ojos
aunque lo calle la boca,
que el cariño verdadero
no es palabras, sino es obras.

(RMC, núm. 2565)

Tengo yo un compañerito
que con solo una mirada
comprende lo que le digo
sin decirle una palabra.

(Vasco, Treinta mil cantares..., I,

pág. 211)

El capitán reconoce
a su cara esposa bella,
y aunque con las lenguas callan,
los ojos sirven de lenguas.

(Romancero general, fol. 207) [110]

Mírame, mírame
y te haré una seña;
¡cuántas veces los ojos
sirven de lengua!
Tender la manta, tenderla
y a la luz de la luna
dormir en ella.

(M. Torner,
Cancionero musical..., núm. 53)

Con los ojos del alma
te estoy mirando

y con los de la cara
disimulando.

(M. Torner, Lírica hispánica, pág. 255)

Para qué me preguntas
lo que te quiero
si mis ojos declaran
mi pensamiento.

(Córdova y Oña,
Cancionero popular de Santander, II,
pág. 285)

Si mis ojos no te dicen
todo lo que el pecho siente
no es porque se estén callados,
es porque no los comprendes.

(Augusto Ferrán, La Soledad, XVI)

Cuando dos se quieren bien
y no se pueden hablar,
los ojos sirven de lengua
para más disimular.

(LA, II, pág. 46; RMC, núm. 2923) [111]

Con los ojos me dices
lo que me quieres.
Dímelo con la boca
cuando quisieres.

(Correas, Vocabulario de refranes..., pág. 506 a;
CE, 1-843; FRENK, 2, 421) [112]

Alla miran ojos
a do quieren bien,
y bien que mirando

buscan su dolor,
fuérzalos amor
que estén de su bando,
y digan callando
la causa por quien,
a do quieren bien.

(Cristóbal de Castillejo, Villancico,
Obras, tomo XII, pág. 117) [113]

Tus ojos y los míos
se han enredado
como las zarzamoras
por los vallados.

(LA, I, pág. 121; PA, pág. 54)

Si con el mirar te ofendo
me lo mandas a decir,
yo me saltaré los ojos

por no darte que sufrir.

(DC, pág. 105; RMC, 2694) [114]

Ayer en misa mayor
me miraste y te reíste
y me pareciste un sol
cuando la cara volviste.

(RMC, núm. 2449) [115]

IV

El sueño y sus representaciones

Quien amores tiene
¿cómo duerme?
Duerme cada cual
como puede.
Quien amores tiene
de la casada
¿cómo duerme
la noche ni el alba?
Duerme cada cual
como puede.

(Juan Vásquez, Villancicos..., núm. 24;
Recopilación..., II, núm. 15) [116]

Todos duermen, corazón.
Todos duermen y vos non.

(Lope de Baena,

Cancionero musical de Palacio, 172 (113) [117]

Cuando la paloma llora
y ausente está de su dueño,
quiere dormir y no puede
porque el amor vence al sueño.

(Juan Alfonso Carrizo, Antecedentes hispano-medioevales
de la poesía tradicional argentina, Buenos Aires,
Estudios hispánicos, 1945, pág. 449)

Soñé que me querías
la otra mañana
y soñé al mismo tiempo
que lo soñaba,
que a un infelice
aun las dichas soñadas
son imposibles.

(Z, pág. 29; FC, pág. 285) [118]

Sueño en ti, vida mía,
pero entre sueños
sueño lo que quisiera
no fuera sueños.

(LA, I, pág. 119; RMC, 2582) [119]

Soñé con ti vida mía,
soñé con gusto y descanso,
soñé que yo te tenía
en mis amorosos brazos.

(RMC, núm. 2585) [120]

Nadie a ti te ha conta'o
que ningún sueño

sabe de horas o tiempos

ni tiene dueño.

(ROS, 2018, «Nana»)

Lo leí, lo soñé.

Lo viví, lo inventé.

Mi cuento de momento empieza bien.

(SAB, 129)

Estoy durmiendo y soñando

que estás a la vera mía;

despierto y me hallo sin ti,

vuelvo a la misma fatiga.

(RMC, núm. 2591) [121]

No se queda ni me quiere decir

palabra.

No dormiré con el seno abrasado,

madre.

(SS, Las jarchas..., pág. 9a)

Sueño que estoy a tu lado,

en tus brazos, vida mía,

soñé en sueños, ¡ay!, podría

tener suerte un desgraciado.

(Carrizo, Cancionero popular de Tucumán,

pág. 403) [122]

Al hombre que está queriendo

hasta de noche en la cama

el querer le quita el sueño.

(DC, pág. 27)

Un sueño soñaba anoche,

soñito del alma mía,

soñaba con mis amores

que en mis brazos los tenía.

(Dámaso Alonso,

«El enamorado y la muerte»,

Cancionero y romancero español, pág. 194) [123]

De noche no duermo,

de día tampoco,

solo en pensar en mi compañerita

me vuelvo yo loco.

(DFE, pág. 50; RMC, 2606) [124]

Soñé que contigo hablaba,

desperté y me hallé solito.

Las penas se me aumentaban.

(DC, pág. 68)

Toa la noche sin dormir,
sentadito en mi petate
y acordándome de ti.

(DFE, pág. 36; RMC, 2607)

Al león con ser león
una hora le vence el sueño.
Y yo soy criatura humana
y al pensar en ti no duermo.

(Tomás Segarra,
Poesías populares, pág. 47) [125]

Eu, velida, non dormía

lelia doura,

e meu amigo venía,

edoi lelia doura.

(LOC, 422; Pedr' Eanes Solaz,

primeira metade do século XIII)

Yo, hermosa, no dormía

lelia doura,

y mi amigo venía,

¡edoi lelia doura!

(LOC, 423; Pedr' Eanes Solaz,

primera mitad del siglo XIII)

Quiero dormir y no puedo,

que el amor me quita el sueño.

(Cancionero sevillano, f. 150) [126]

V

Las manifestaciones negativas

Desdeñastemé,
mas no vos desdeñaré.
Ni por más que me digáis
que mucho me desamáis
desto vos no me mudáis;
que siempre vos serviré,
mas no vos desdeñaré.

Y vos muy mucho querida
seredes toda mi vida,
de mí amada e servida
cuanto tiempo viviré,
mas no vos desdeñaré.

Aunque más mostrés crueza
contra mí, gentil belleza,
la mi loada firmeza

yo siempre la seguiré,

mas no vos desdeñaré.

(F. de la Torre, Cancionero; FT, 149 a;

AB, 334; FRENK 1, 207, pág. 124;

ALÍN 2, núm. 8, págs. 78-79; FRENK 2, 401)

Al-sabah bono,

garme d ’ón venis:

Ya lo sé que otri amas,

a mibi non queris.

(FRENK 1, 17, pág. 40;

jarcha núm. 17) [127]

Miño amor, dexistes «ay»,

veño a ver cómo vos vai.

Miño amor tan garrido,

firióos vuestro marido;

veño a ver cómo vos vai.

Miño amor tal lozano,
firióos vuestro velado;
veño a ver cómo vos vai.

(CMP, 61; AB, 27;
FRENK 1, núm. 152, pág. 108;
ALÍN 2, núm. 69, pág. 117;
FRENK 2, núm. 442)

Pariome mi madre
una noche escura,
cubriome de luto,
faltome ventura.

Cuando yo nací
era hora menguada,
ni perro se oía
ni gallo cantaba.

¡Apartaos de mí,

bien afortunados,
que de solo verme
seréis desdichados!

Dijeron mis hados
cuando fui nacido,
si damas amase,
fuese aborrecido.

Fui engendrado
en signo nocturno;
reinaba Saturno
en curso menguado.

Mi lecho y la cuna
es la dura tierra;
criome una perra,
mujer no ninguna.

Muriendo mi madre,
con voz de tristura,
púsome por nombre

«hijo sin ventura».

Cupido enojado
con sus sofraganos,
el arco en las manos,
me tiene encarado.

Sobrome el amor
de vuestra hermosura,
sobrome el dolor,
faltome ventura.

(Cancionero..., Flor de enamorados, fol. 63;
CE, 2-1189; AB, 73; FRENK 1, 325, págs. 160-161;
BEL, 235; ALÍN 2, núm. 306, págs. 321-323;
FRENK 2, núm. 772)

Reniego yo,
reniego de mi sino,
como reniego, mare, hasta la horita
que te he conocío.

(Seguriya de Triana, Tomás Pavón,

Antonio Mairena, Rafael Romero...) [128]

Como él, reniego,

como él, reniego.

Oh, reniego,

reniego de mi sino.

Como él, reniego,

como él, reniego.

Oh, ay, ay, mira ahorita que te he conocido.

(ROS, 2018, «Reniego»)

¿Para qué es, dama, tanto quereros?

Para perderme y a vos perderos:

más me valiera no conoceros.

(Cancionero toledano, fol. 90v;

CE, 3-1891; AB, 195;

FRENK 2, núm. 800, pág. 367)

Y se iría el dolor mucho más lejos
si no estuvieras dentro de mi alma,
si no te parecieras al fantasma
que vive en los espejos.

(SAB, 136)

Como estoy ciego por ti
me estás poniendo con maña
tus encantos por delante
para que tropiece y caiga.

(LA, II, pág. 257; RMC, núm. 4247;
PA, pág. 126)

Estaba ciego y no vía,
ya se me cayó la venda

que tan ciego me tenía.

(GRAN 2, 718)

Mi vida es un erial;
flor que toco se deshoja;
alguien va sembrando el mal
para que yo lo recoja.

(CA, pág. 189)

Mi vida es un erial,
flor que toco se deshoja,
que en mi camino fatal
alguien va sembrando el mal
para que yo lo recoja.

(Bécquer, Rima LX)

El amor y el interés
salieron al campo un día
y el interés pudo más
que el amor que me tenías.

(FE, pág. 28;
LA, II, pág. 266; PA, 157)

El amor y el interés
salieron al campo un día
y el amor como era firme
al interés le vencía.

(LA, I, pág. 266)

El amor y el interés
salieron al campo un día
y el amor como es tan firme
al interés le vencía.

(SE, pág. 41)

Por ti me olvidé de Dios,
por ti la gloria perdí;
y ahora me voy a quedar
sin Dios, sin gloria y sin ti. 681.

(RMC, 4386; COR, pág. 264;
FURT, I, pág. 137; MA, pág. 139;
MEN, pág. 203) [129]

En fin, señora, me veo
sin mí, sin vos y sin Dios:
sin Dios por lo que os deseo;
sin mí porque estoy sin vos;
sin vos porque no os poseo.

(Lope de Vega, El castigo sin venganza) [130]

Cuanto más lejos de ti
más sin gloria y más sin mí.
En ti queda la alegría
y todo el bien que yo vi,
a ti te doy, alma mía,
y voy ajeno de mí.

(Cancionero de Constantina;
CE, II, 1370) [131]

Se llevó mi sed,
mis besos, mi pan,
mi violencia, mi pasión.
¿Ahora dónde iré
con un alacrán
en lugar de corazón?

(SAB, 115)

Yo me embarqué en la nave

de amor tirano;
desembarqué en el puerto
del desengaño,
y estuve amante
en el golfo de celos
para anegarme.

(RMC, 3599)

Ya sé los pasos que traes,
aunque me lo niegas siempre.
Ándate en ese camino
cántaro que va a la fuente [132].

(RMC, 3659)

Dices que no la quieres
ni vas a verla
pero la veredita
no cría hierba.

(RMC, 3706)

Yo creí que era yo solo
el que tu jardín regaba
y ya veo que son muchos
los que van y sacan agua.

(RMC, 3747)

Zapatitos blancos,
ni son tuyos ni son míos:
de quién son esos zapatos.

(GRAN 2, 718)

La noche del aguacero
dime dónde te metiste
que no te mojaste el pelo.

(GRAN 2, 718)

Eres hermosa en extremo
pero tienes una falta,
que en el campo hay varias flores
y tú también eres varia.

(RMC, núm. 3848; LA, II, pág. 232;
PA, pág. 136)

Me dijiste: «¡Agua va!»
al tiempo que me la echaste;
no me dejaste mirar
la falsedad con que obraste.

(RMC, núm. 3918; LA, II, pág. 327)

Me dijiste: «¡Agua va!»

al tiempo que me la echaste;
anda con Dios, picarona,
que bien que me remojaste.

(PA, pág. 137;
RMA, pág. 206, núm. 651) [133]

Me dijiste: «¡Agua va!»
y encima de mí la echaste,
no tuviste compasión,
que todito me mojaste.

(TOR, pág. 246)

Echaste agua en la calle,
no dijiste: «¡Agua va!»
y me mojaste la ropa,
la justicia lo sabrá.

(Fernán Caballero,

Obras, t. XVII, pág. 211)

Al pasar por tu ventana
me dijiste: ¡Agua va!
Yo te dije: dueño mío,
si es tu gusto, échamela.

(VER, pág. 18)

La palabra que me diste
a la orilla de la fuente
como fue cerca del agua
se la llevó la corriente.

(LA, II, pág. 239; RMC, núm. 3805)

Aquella que va a la fuente
porque le vean el pelo
déjala que vaya y venga

que ya caerá en el anzuelo.

(SE, pág. 62)

Aquella que va a la fuente
con un pañuelo en la cara
no le preguntes qué quiere
que ella misma lo declara.

(SE, pág. 63)

Si por beber de una fuente
has dejado secar otra,
olvidar para querer
es una ignorancia loca.

(RMC, n. 3750)

Si por beber ‘n una fuente

dejaste secar el otra,
amar por aborrecer
es una ignorancia loca.

(TOR, núms. 65 y 180)

Si por beber de una fuente
has dejado secar otra,
olvidar para querer
es fantasía muy loca.

(Ms. Add. 10.257 del British Museum,
siglos XVII y XVIII)

Voy a la fuente y bebo,
no la aminoro,
que aumenta su corriente
con lo que lloro.

(FE, pág. 226; DFE, pág. 181)

Déjala que vaya y venga
al pilarillo por agua,
que puede ser que algún día
en el pilarillo caiga.

(POE, pág. 305)

Cuando quise no quisiste
y ahora que quieres no quiero.
Goza, pues, el amor triste
como yo gocé primero.

(RMC, 4551;
TOR, con variantes, pág. 125) [134]

Tengo celo del aire
que da en tu cara,
¡Si el aire fuera hombre,

yo lo matara!

(RMC, 3608; RMA, n. 604)

❧

Tengo celos del aire.
Te quiero, pero quiero
que tú no quieras
a quien te quiere y quiere
que no me quieras.

(LA, I, 176)

❧

No siento que en tu casa
entre o no entre.
¡Que se siente a tu lado,
sí, que se siente!

(LA, I, 177; RMC, 3705)

❧

En tus ojos me miro
dos hombres veo.
Como no soy más que uno
rabio de celos.

(RMA, 605)

Los ojitos de tu cara
no los vuelvo yo a mirar
porque sé que tienes otra
puestesita en mi lugar.

(DFE, pág. 111)

¡Ay!, dulces ojuelos,
no me persigáis
porque tengo celos
del sol que miráis.

(CT, págs. 275-276, y núm. 787)

Tengo mi querida
dentro del alma,
con temor de perderla
celos me matan.

(Foulché-Delbosc, Séguedilles..., n. 151;
FRENK 2, núm. 2298; CE, núm. 1904)

¿Cómo has tenido valor
de echarte otro novio nuevo
estando en el mundo yo?

(DC, soleares de 3 versos, núm. 71;
RMC, 3729)

Catalina García Márquez
cómo tuviste er való
de casarte con Juan Lucas

estando en er mundo yo.

(GRAN 2, 732)

¡Esto sí que está gitano,
que yo te esté manteniendo
y otro te esté camelando!

(RMC, 3730)

Es tu querer como el viento
y el mío como la piedra,
que no tiene movimiento.

(DC, soleares de 3 versos, núm. 144;
RMC, 3820; RMA, 636)

El querer que me mostrabas
era polvito y arena

que el aire se lo llevaba.

(DC, soleares de 3 versos, núm. 126;
RMA, 630)

No quiero que me quieran
ni ser querida;
quiero ser de los hombres
aborrecida.

(TORMA, pág. 73)

Sin darte causa ninguna
te fuiste y me dejaste
más solita que la una.

(RMA, 650)

Si río, me desprecias;

si lloro, cantas;

si canto, no me atiendes;

si te hablo, callas.

¡Dolor funesto!

¡Cada vez el cariño

muda de afectos!

(RMC, 3866)

Si soy fino, tú ingrata;

si amante, esquiva;

si rendido, soberbia;

si humilde, altiva.

Si fiel, tú falsa;

si soy tierno, tú dura;

si firme, ¡varia!

(RMC, 3867)

Yo sé bien que tú tendrás

quien te quiera; más te advierto
que quien te quiera tendrás;
más no como yo te quiero [135].

(RMC, 3872)

Vives desconfiado
de mi cariño:
¡Ojalá fuera el tuyo
como es el mío!

(RMC, 3882)

Por ti me acuesto yo tarde,
por ti son toas las duquitas
que terelo con mi madre.

(RMC, 3958)

Por ti trasnocho y madrugo,

por ti me recojo tarde,

por ti me voy a dejar

el corazón por la calle [136].

¿Cómo quieres que en los aires

vivan pájaros sin alas?

¿Cómo quieres que yo viva

si me quitas la esperanza? [137]

(RMC, 3984)

¿Cómo quieres que navegue

un barco que está en la playa?

¿Cómo quieres que yo quiera

un cuerpo que está sin alma?

(RMC, 3982)

Chiquilla, ¡valientemente

olvidaste mi querer

por el decir de la gente!

(DC, soleares de 3 versos, núm. 80;

RMC, 4040)

❧

¡Valientemente, serrana,

mudaste de parecer

de la noche a la mañana!

(RMC, 3830)

❧

Escribiste en la arena

y firmaste en la mar,

el aire fue tu correo,

¡vaya una seguridad!

(RMC, 3802; RMA, pág. 202) [138]

❧

Al barquito que en el mar
está pegando vaivenes
tengo yo comparaíta
la voluntad que me tienes.

(DFE, pág. 88; RMC, 3810)

A tu querer lo comparo
con la luz del montañés,
le dan un soplo, la apagan,
y otro la vuelve a encender.

(DFE, págs. 72-73;
RMC, 3815, con variantes)

Chiquilla, tú eres muy loca,
eres como las campanas,
que toíto el mundo las toca.

(RMC, 3798;

DC, soleares de 3 versos, núm. 81)

Eres como veleta
del campanario;
que tan pronto está al norte
como al solano.

(RMC, 3792)

Mal haya de la veleta
que está en lo alto de la torre,
viene un aire, viene otro
y a toítos les corresponde.

(RMC, 3790)

Eres una y eres dos,
eres tres y eres cuarenta,
eres la iglesia mayor

donde todo el mundo entra.

(RMC, 3797; RMA, pág. 200)

Eres una y eres dos,
eres tres y treinta eres,
eres el coche tranvía
que se sube to el quiere.

(RMA, pág. 200) [139]

Eres como la pilita
que dentro e la iglesia está,
toíto el mundo llega y moja,
hace la cruz y se va.

(RMA, pág. 201)

Yo me voy a volver loco

porque una viña que tengo
la está vendimiando otro.

(DC, soleares de tres versos, núm. 366)

Yo tenía una viñita,
la podaba y la labraba,
le echaba una laborsita,
y otro me la vendimiaba.

(Jota de Ballesteros de Calatrava)

De los hábitos de Judas
he de hacerte un delantal
para que lleves delante
tu insignia de falsedad.

(DC, soleares de 4 versos, núm. 22)

Tu querer lo pongo en dúa,
que tú me vienes haciendo
las apariencias de Júas.

(RMA, pág. 206)

Las apariencias de Judas,
serrana, me vas haciendo:
por delante buena cara,
por detrás me estás vendiendo.

(RMA, pág. 206)

Cuanto más le doy ella menos me da,
por eso a veces tengo dudas,
¿no será un tal Judas
el que le enseñó a besar?

(SAB, 79)

Ni contigo ni sin ti
tienen mis males remedio.
Contigo... porque me matas.
Y sin ti... porque me muero.

(FC, pág. 226; con variantes en LA, II, pág. 294;
DFE, pág. 194; PA, pág. 168;
TOR, pág. 271) [140]

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte,
quisiera encontrarte a solas
y quisiera no encontrarte.

(FE, pág. 237)

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte,

quisiera encontrarte a solas
y no quisiera encontrarte.

(Antonio Machado, Juan de Mairena)

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte,
quisiera no conocerte
para poder olvidarte.

(LA, II, pág. 293; DFE, pág. 206;
PA, pág. 165)

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte,
quisiera darte la muerte
y la vida no quitarte.

(L. Melgarejo Vivanco, «La décima en Veracruz»,
Anuario de la Sociedad Folklórica

de México, IV, 1944)

El verte me da la muerte,
y el no verte me da vida;
más quiero morir y verte
que no verte y tener vida.

(DFE, pág. 191)

Al verte llaman la muerte
y al no verte llaman vida,
más quiero morir y verte
que no verte y tener vida [141].

(PA, 57)

No quiero que te vayas
ni que te quedes,
ni que me dejes sola

ni que me lleves.

Quiero tan solo...

Pero no quiero nada,

lo quiero todo.

(LA, I, 142; PA, 73)

No quiero que me quieras

ni yo quererte,

ni que tú me aborrezcas

ni aborrecerte.

Quiero tan solo...

Pero no quiero nada,

lo quiero todo.

(LA, I, 142)

Quiero decir y no digo

y estoy sin decir, diciendo:

quiero y no quiero querer

y estoy sin querer queriendo.

(DFE, 192-193)

Ay, el querer,
que en un momento quisiera
estar loca y no querer.

(ROS, 2018, «Maldición»)

Debajo e un almendro
me paré cantando,
las almendritas que arribita había
vinieron abajo.

(DC, seguiriyas gitanas, núm. 61)

Yo me arrimé a un pino verde
por ver si me consolaba

y el pino como era verde

¡Soleá, ay, ay, ay!

Y el pino como era verde

de verme llorar, lloraba.

(DC, peteneras, núm. 18;

Ferrán, Cantares, XXXII, pág. 41)

Toditos se arriman

al pino verde

y yo me arrimo a los atunales

que espinitas tienen.

(DC, seguiriyas gitanas, núm. 156;

RMA, pág. 259)

El agua apaga el fuego

y el ardor los años,

amor se llama el juego

en el que un par de ciegos

juegan a hacerse daño.

(SAB, 131)

El daño que nos hacemos
va siendo pasito a paso
lo poquito que tenemos.

(GRAN, 2, pág. 717)

Las mis penas, madre,
d'amores son.
Salid, mi señora,
de so'l naranjale,
que sois tan hermosa:
quemarvos á ell aire.
D'amores son.

(CMP, 59; CE, 2-1504;
FRENK 1, 302, pág. 151; BEL, 18;

ALÍN 2, 68, pág. 117;

FRENK 2, 591, pág. 273)

Péname el amor, madre,

mal penado me á.

(CORR, Vocabulario,

pág. 235 a, s.v.; CE, 1-29; AB, 305;

FRENK 2, 592, pág. 273)

Penas tiene mi corazón

y tiene raçón.

(CE, 8-2290;

FRENK 2, 593, pág. 273)

Amores me matan, madre:

¿qué será, triste de mí

que nunca tan mal me vi?

(CE, 1-515 y 4-2219;

ALÍN 2, 231, pág. 201;

FRENK 2, 610, pág. 280)

Son tan grandes mis fatigas
que me tienden a ahogar,
se siguen unas a otras
como las olas del mar [142].

(FC, pág. 221; VA, I, pág. 170)

Las penas que estoy sufriendo
me están tirando a ahogar
las unas sobre las otras
como las olas del mar.

(LA, II, pág. 312; PA, pág. 173)

Las penitas que yo siento
son cual las olas del mar:
unas penitas se vienen
y otras penitas se van.

(RMC, núm. 5285) [143]

Parecen mis penas
olas de la mar
porque vienen unas
cuando otras se van

(Foulché-Delbosc,
Séguedilles anciennes, núm. 142) [144]

Mis penas son como las ondas del mar,
qu' unas se vienen y otras se van,
de día y de noche guerra me dan.

(Vila, Odarum quas vulgo

madrigales apellamus, 1561, pág. 63) [145]

Miraba la mar
la malcasada,
que miraba la mar
cómo es ancha y larga.

(Biblioteca Nacional de Madrid,
ms. 3924, f. 66) [146]

Nadie se arrime a mi cama
que estoy ético de pena,
que el que a mi cama se arrima
hasta la ropa le queman.

(DC, soleares de cuatro versos,
núm. 45)

De pasar fatigas

tengo yo una pena,
un dolorcito, madre, continito
que al alma me llega.

(DC, seguiriyas gitanas, núm. 38;
RMC, 7822)

Aunque me ves que canto
tengo yo el alma
como la tortolilla
que llora y canta:
cuando el consorte,
herido de los celos
se escapa al monte.

(Z, pág. 224; LA, I, 173;
RMC, núm. 5078)

Aunque me ves que canto,
canta la boca,

que en mi corazón tengo
pena y no poca.

(LA, I, pág. 169; RMC, 5077)

Aunque me ves que canto,
no canto yo,
canta la lengua,
llora el corazón.

(TOR, núm. 98, pág. 174)

Un jilguerillo canta
y así le digo:
¿Tú también tienes penas?
Llora conmigo;
fiel compañero,
tú al fin tendrás alivio
si hallas tu dueño.

(LA, I, pág. 171; RMC, núm. 5085)

No creas que estoy alegre
por más que me oigas cantar,
que es la tortolilla el ave
que sufre y que canta más.

(PA, pág. 93)

Si piensas que porque canto
tengo el corazón alegre...
Yo soy como el pajarito
[como el gallo inglés...]
que canta cuando se muere.

(FC, pág. 260; LA, II, pág. 283)

El que me oye cantar
pensará que estoy alegre;

yo soy como el pajarito
que canta cuando se muere [147].

(RMC, núm. 5079)

Si crees porque estoy cantando
tengo el corazón alegre,
yo soy como el pobre cisne
que canta cuando se muere.

(Carrizo, pág. 397)

A aquel pajarito, madre,
que canta en el árbol verde,
decidle por Dios que calle
porque su canto me ofende.

(LA, II, pág. 312; PA, pág. 173)

A aquel pajarito, madre
que canta en la verde oliva,
decidle por Dios que calle,
que su cante me lastima.

(LA, II, pág. 312;
RMC, núm. 5083, con variantes) [148]

Qué pájaro será aquel
que canta en la verde oliva.
Corre y dile que se calle
que su canto me lastima.

(GRAN, 2, pág. 723; ROS, 2017,
«Por mi puerta no lo pasen») [149]

Cuando canten nel árbol
les paxarines,
ye que lloren cantando
les sos penines.

(TORMA, pág. 190)

Calla, ruiseñor, no cantes,
acompaña mi dolor:
que no es razón que tú cantes
estando tan triste yo.

(PA, pág. 173)

Llorad, corazón,
que tenéis razón.

(FRENK 2, 594, pág. 274;
Góngora, Romance 30, pág. 107) [150]

Llorad, llorad, ojos míos.
Llorad, que tenéis por qué;
que no es vergüenza en un hombre

llorar por una mujer.

(LA, II, pág. 303; DFE, pág. 200;

PA, pág. 175; TOR, núm. 140, pág. 239)

Bien podéis, ojos, llorar,

no lo dejéis de vergüenza,

que poco importa ser hombre,

que no son los hombres piedras.

(Lope de Vega,

El peregrino en su patria) [151]

¿Qué quieres que yo le haga?

Ya no puede ser el cuervo

más negro que son las alas.

(DC, soleares de tres versos, núm. 247) [152]

¿Qué quieres tú que yo tenga?
Que te busco y no te encuentro,
me ahoga la pena negra.

(DC, soleares de tres versos, núm. 256;
RMC, 4014)

A mi mayor enemigo
no le mande Dios
estas fatigas, estas grandes ducas
que a mí me mandó.

(DC, seguiriyas gitanas, núm. 2;
RMC, 352)

A mis enemigos
no le mande Dios
estas duquitas negritas de muerte
que a mí me mandó.

(RMC, 5347; RMA, 945)

A llorar mis penas
me fui a un olivar.
Olivarito más desgraciadito
no lo hay ni lo habrá.

(DC, seguiriyas gitanas, núm. 4)

Dame la mano, hermana,
que no puedo más,
que de fatigas que mi cuerpo tiene
se va al hospital.

(DE seguiriyas gitanas, núm. 22)

Yo pensé que el querer bien
era cosa de juguete
y ahora veo que se pasan

las fatigas de la muerte.

(RMA, 930)

Ya mis penitas son más
que las estrellas del cielo
y las arenas del mar.

(RMA, 935) [153]

Chiquillo no me la mientes,
que como la quiero tanto
fatigas me dan de muerte.

(RMC, 5101)

¿Qué quieres que tenga yo?
Que me acuesto con fatigas,
me levanto con dolor.

(RM, 5367;

DC, soleares de tres versos, núm. 257)

Tengo yo mi corazón
negro como las columnas
del templo de Salomón.

(RMC, 5134)

Cuando me siento en la cama,
lágrimas como garbanzos
se me ruedan por la cara.

(RMC, 5202; RMA, 926)

La ovejita es blanca
y el pradito es verde
y el pastorcito, mare, que las guarda

de ducas se muere.

(DC, seguiriyas gitanas, núm. 121;
RMC, 5314)

En mitad del mar
había una piedra
y se sentaba mi compañerita
a llorar sus penas.

(RMC, 5303)

En una piedra me siento
como si la piedra fuera
alivio pa mi tormento.

(RMC, 5301; GRAN, 2, pág. 722) [154]

La silla donde me siento

se le ha caío la anea
de pena y de sentimiento.

(RMC, 5504)

Al pie de una fuentecita
a llorar yo me arrimé,
y, pensando en mis fatigas,
rebosando la dejé.

(RMA, 927)

Me puse a llorar mis penas
al pie de una fuente fría;
más agua echaban mis ojos
que de la fuente salían.

(RMA, 927) [155]

A un Santo Cristo de acero
le hice yo que llorara,
cuando de acero lloró
¿qué fuera de carne humana?

(LA, II, pág. 285) [156]

Cuando te veo con pena
en mí no reina alegría,
que, como te quiero tanto,
siento la tuya y la mía.

(RMA, pág. 52)

Y de pura compasión
de veros sin alegría,
se me quiebra el corazón:
vos sentís vuestra pasión
mas yo la vuestra y la mía.

(Cristóbal de Castillejo,

Obras de amores, II, pág. 39) [157]

Cuando yo más te quería
me precisó el olvidarte
porque si no me moría.

(DC, 34; RMC, 5093)

Y la vida siguió
como siguen las cosas que no
tienen mucho sentido, una vez me contó
un amigo común que la vio
donde habita el olvido.

(SAB, 196) [158]

¿A quién le contaré yo
lo que a mí me está pasando?

Se lo contaré a la tierra
cuando me estén enterrando.

(RMC, 5398)

Nenita, llévame al huerto
y dame unos paseítos
que me estoy cayendo muerto.

(RMC, 5660;
DC, soleares de tres versos, núm. 204)

Al hospital me voy;
por Dios, compañera,
que no te apartes de la vera mía
hasta que yo muera.

(DC, seguiriyas gitanas del repertorio
de Silverio, núm. 5; RMC, 5681)

Doblaron las campanas
de San Juan de Dios.
Cómo mataron a Torrijo er valiente,
¡miren qué dolor!

(DC, seguiriyas gitanas, núm. 37) [159]

Aquel día tan grande
que Riego murió
se le cayeron e ducas las alas
a mi corazón [160].

(DC, seguiriyas gitanas, núm. 13)

Cuando te vi en la cama
a mi corazón de ducas
se le cayeron las alas.

(RMC, 5669)

En el hospitalito
a manita derecha,
allí tenía mi compañerita
la camita jecha.

(Repertorios de Fernando el Terremoto
y Camarón de la Isla)

Por ti preguntaba,
me dicen que no,
como en la sala d'un hospitalito
me dispierto yo.

(GRAN, 2, pág. 709)

Señor cirujanito,
desengáñeme usted,

si mis chorreles se quean sin bata

sin bato también [161].

(Machado y Álvarez, Cantes flamencos,

pág. 198; RMC, 5668)

Los meicos e Cádiz

a mí me dijeron

la enfermeaíta que tiene tu hermana

no tiene remedio.

(Machado y Álvarez,

Cantes flamencos, pág. 126) [162]

Si acasito muero

mira que te encargo

que con las trenzas de tu pelo negro

me amarres las manos.

(RMC, 5682)

Por si acaso muero
mira que te encargo
que te pongas un lutito negro
siquiera po un año.

(Machado y Álvarez,
Cantes flamencos, pág. 195)

Cuando yo
cuando yo me
yo me muera
te pío un encargo
que con tus trenzas
que trenzas, de tu pelo negro
me amarres mis manos.

(ROS, 2017, «De plata»)

Me comparo con el cuervo,

toítos visten de alegría,

yo visto de luto negro.

(RMC, 2706)

Si vendes mi ropa

pa pagar mi entierro

mira que no vendas esa camisita

de alamares negros.

(Machado y Álvarez, Cantes flamencos,

pág. 137; RMC, 5685)

A la tienda nueva iré

mercaré un pañuelo negro

y al cuello me lo echaré.

(RMC, 5709; Machado y Álvarez,

Cantes flamencos, pág. 26)

A mi sepultura irás,
rezarás un padrenuestro
y a Dios me encomendarás.

(Machado y Álvarez,
Cantes flamencos, pág. 31)

A mi sepultura irás
y po' 'r tiempo que fui tuyo
a Dios me encomendarás.

(RMC, 5687)

Yo ya me voy a morir.
Gitanillos de la Caba,
venid a llorar por mí.

(Machado y Álvarez, Cantes flamencos,

pág. 82; RMC, 5691) [163]

Me voy a morí.
Gitanitos de la Cava,
me voy a morí.
Venid, gitanos, gitanas,
quiero que lloréis por mí,
mis gitanos, mis gitanitos de la Cava.

(GRAN 2, 736) [164]

Antes de morir
me dijo mi madre
ahí te quean dos hermanos chicos
no los desampares.

¿Qué voces son estas
que a mí me están dando,
si será la mare e mi arma
que me está buscando?

(Machado y Álvarez,

Cantes flamencos, pág. 196)

Seporturerito,

te lo pío llorando

de que me enseñes la seporturita

donde está mi hermano.

(Machado y Álvarez,

Cantes flamencos, pág. 197)

Seporturerito,

le dije llorando

que me enseñara la seporturita

onde la enterraron.

(RMC, 5709)

Se lo pedí llorando
al sepulturero
que me dijera la seporturita
onde la metieron.

(RMC, 5708)

Una nochesita e luna
yo he visto al sepulturero
cavando mi sepultura.

(RMC, 5657)

Por la iglesia mayor
no quiero pasar
porque se ha muerto mi hermana Dolores,
la van a enterrar.

(Machado y Álvarez,
Cantes flamencos, pág. 195)

Por la Colegiata
vi pasar su entierro,
como la fui acompañandito
hasta el cementerio.

(Machado y Álvarez,
Cantes flamencos, pág. 195) [165]

En el carro de los muertos
ha pasado por aquí,
llevaba la mano fuera,
por eso la conocí.

(RMC, 5701) [166]

‘Nel carro e los muertos
pasó por aquí,
como llevaba la manita fuera

yo la conocí [167].

(Machado y Álvarez,

Cantes flamencos, pág. 194)

'Ner carro e los muertos

pasó por aquí,

como llevaba tapá la carita

no la conocí.

(RMC, 5702)

La vi enterraíta

con la mano fuera.

Como era tan desgraciaíta,

le faltó la tierra.

(Balmaseda,

Primer Cancionero Flamenco)

Muertecita la encontré.
Como la vi tan bonita
la carita le tapé.

(Machado y Álvarez, Cantes flamencos,
pág. 53; RMC, 5698) [168]

Hincarse e rodillas
que ya viene Dios,
va a recibirlo la mare e mi arma
e mi corazón.

(Machado y Álvarez,
Cantes flamencos, seguiriyas gitanas, núm. 82) [169]

En er sementerio nuevo
la llevaron, la enterraron,
que mis sacais [170] lo vieron.

(Machado y Álvarez, Cantes flamencos,

pág. 42; RMC, 5704)

Toito er simenterio

lo traigo ya andao.

La sepultura de mi compañera

yo no la he encontrado.

(Machado y Álvarez, Cantes flamencos,

seguiriyas gitanas, núm. 157; RMC, 5710)

Allá en Puerta e Tierra [171]

en aquel rincón

están los huesos de la maresita

que a mí me parió.

(Machado y Álvarez,

Cantes flamencos, seguiriyas gitanas, núm. 16)

Desde la Porvera
hasta Santiago
las fatiguitas, madre, de la muerte
me s'arrodearon.

(Seguiriya oída en el barrio
de Santiago de Jerez)

Cerco tiene la luna,
mi amor ha muerto;
yo no puedo mirarla
de sentimiento.

(RMC, 5697) [172]

A las tierras de Madrid
hemos de ir.
Todos hemos de morir...

Es yerro pensar huir,

todos hemos de morir.

(Cristóbal de Castillejo,

Rimas, pág. 142) [173]

Notas

[1] Como he comentado en la introducción, esta jarcha apareció en una moaxaja hebrea de Yusuf al-Katib, secretario del visir judío de los ziríes de Granada Samuel ben Nagrella. Si la atribución es exacta, dadas las fechas de ese visir judío (primera mitad del siglo XI) sería la más antigua jarcha conocida. «Enfermeron» y «nidios» son lecturas propuestas por Rafael Lapesa, «Sobre el texto y el lenguaje de algunas jarchyas mozárabes», Boletín de la Real Academia Española, XL (1960), págs.53-65. Aparece recogida con variantes por Francisco Cantera Burgos, «Versos españoles en las muassahas hispano-hebreas», Sefarad, IX (1949), 197-234; Ramón Menéndez Pidal, «Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar», Boletín de la Real Academia Españ ola, XXXI (1951), 187-207; S. M. Stern, «Some textual notes on the romance jaryas», Al-Andalus, XVIII (1953), 133-140; Rodolfo A. Borello, Jaryas andalusies, Bahía Blanca (Argentina), Universidad Nacional del Sur, Instituto de Humanidades, Cuadernos del Sur, I959.

[2] «Gar», el imperativo del verbo «garire», es una forma muy utilizada en las jarchas. Esta misma apelación, seguida de la construcción interrogativa, fue heredada por la copla popular y flamenca. Aparece recogida en otras recopilaciones, con pequeñas variantes: «Di, ¿qué haré, / Cómo podré vivir? / Espero a este amado, por él moriré» (Francisco Cantera, «Versos españoles en las muassahas hispano-hebreas», Sefarad, IX [1949], 197-234); « ¡Di, qué haré, / cómo viviré! / Este amado aguardo; / ¡por él moriré!» (Rodolfo A. Borello, Jaryas andalusies, Bahía Blanca [Argentina], Universidad Nacional del Sur, Instituto de Humanidades, Cuadernos del Sur, I959).

[3] «Según nuestra interpretación, escribe Solá-Solé (Las jarchas romances y sus moaxajas, cit., pág. 75): «Esta jarcha intentaría expresar la duda e incertidumbre de la doncella ante la partida del

amigo, quedando ella sola y con dolor. Cabe indicar que, en última instancia, el término ‘n’, también podría interpretarse como el rom. pena, aunque, por lo general, los términos más expresivos, relacionados con el amor y la pena, están en árabe».

[4] Jarcha 43: Muwaschaha: Abu-l-‘Abbas al-A“mà al-Tutili (m. 1126), panegírico en honor de Abu H,afs al-H,auzani. La recoge, con variantes, J. B. Trend, «The oldest Spanish poetry», Hispanic Studies in honour of I. González Llubera, Oxford, 1959, 415-428: «Albo dia, este día, / día del ansara haqqa! / Vestiré mew ’l-mudabba / wa nashuqqu ’l-rumha shaqqá».

[5] Está, en efecto, en la moaxaja árabe del Ciego de Tudela (llamado así por su origen), que vivió en Sevilla y murió en 1126, como comenta García Gómez (GAR 2, pág. 412)

[6] Ya Dámaso Alonso en Cancioncillas «de amigo» mozárabes señaló sus semejanzas con este cantarcillo popular:

Gil González Dávila llama,

no sé, mi madre,

si me le abra.

Gonzalo Correas la recoge en su Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1827), edición de Louis Combet, Bordeaux, 1967, pág. 303 a.

Lope de Rueda en su comedia Eufemia presenta esta versión deturpada:

Gila Gonzalé de la vila yama,

no sé yo, madres, si m l’abriré,

Gila Gonzalé yama a la torre,

abríme la voz, fija Yeonore,

porque lo cabayo mojaba Falcone.

No sé yo, madres, si m l'abriré.

(Lope de Rueda, Eufemia vii, en Obras, t. I, págs. 76 y ss.)

[7] Una de las moaxajas incluidas en el MS COLIN DE IBN BUSRA.

[8] Rafael Lapesa, La obra literaria del Marqués de Santillana, Madrid, Ínsula, 1957, pág. 323, se la atribuye al Marqués de Santillana.

[9] Se refiere a Alcalá de Guadaira o Alcalá de los Panaderos, en la provincia de Sevilla, donde nació el gran cantaor Bernardo de los Lobitos, que hizo célebre la siguiente canción: «Anoche soñaba yo / que los lobitos me comían / y eran tus ojitos negros / que me miraban y me decían...».

[10] El maquinismo de los nuevos proyectos del siglo XIX inspira estas entrañables canciones amorosas.

[11] En el Cancionero popular de Salta, recogido por Carrizo, Buenos Aires, Imp. Baiocco, Publicaciones de la Universidad Nacional de Tucumán, 1933, pág. 464, se presenta una réplica a esta canción:

El querer es un placer

cuando uno es correspondido

pero querer por querer

yo no le encuentro sentido.

No es infrecuente, como se ha explicado en la introducción, que las coplas populares recojan asuntos abordados igualmente por la lírica culta. En otros trabajos hemos expuesto las correspondencias con esta copla (Gutiérrez Carbajo, La copla flamenca y la lírica de tipo popular, II, págs. 592-596). Así, el asunto del amor sin esperanza de premio se convirtió ya en un tópico en la poesía trovadoresca. Un buen ejemplo es la cantiga de Alfonso Sanches, hijo del rey Don Dinís:

... Poys de vos sservir é meu coraçon

o no atendo por en galardón

de vos, ar assey, assy Deus me perdon,

que no faredes m'al, per en, senhor,

quer que queyrades bem, quer mal, quer non

pois eu de vos mal, nem ben non auuer.

(Nunes, Cantigas d'Amor, citado por Martínez Torner en Lírica hispánica, Madrid, Castalia, 1966, pág. 53)

Menéndez Pidal ha estudiado este tema del amor no correspondido en nuestra lírica en «Poesía árabe y poesía europea», Bulletin Hispanique (1938), págs. 337-423, publicado más tarde en Poesía árabe y poesía europea con otros estudios de literatura medieval, Madrid, Espasa-Calpe / Austral, 1941. Los ejemplos son muy numerosos. En el Cancionero de Herberay des Essart se recoge así:

Tanto vos miro sin par

fermosa en estremo grado

que sin ser de vos amado
me plaze de vos amar.
Pues sin ser de vos querido
vos amo por tal vía
presuma vuestro sentido
siendo amado qué faría.
Dios vos fizo (¿tal?) sin par
entre las damas d'estado
que sin ser de vos amado
me plaze de vos amar...

Gómez Manrique inserta esta canción al final de una carta de amor:

En tanto que vivo fuere,
D'esto puedes cierta ser,
que te tengo de querer
e seruir quanto pudiere.
E non por los galardones,
avnque tienes de mí cargo,
según escriuo más largo
por estos tristes renglones,
mas porque mientras biuiere

por mi verdad mantener,

te quiero siempre querer

e seruir quanto pudiere

(Cancionero castellano del siglo xv, ordenado por R. Foulché-Delbosc, Madrid, Bailly/Baillière, 1912-1915, II, pág. 9)

En la jornada I de la comedia de Calderón Agradecer y no amar cantan los músicos:

El que adora en confianza

de conseguir lo que adora,

mérito ninguno alcanza,

pues enjuga lo que llora

mas el que en desconfianza

quiere por solo querer

a nadie puede ofender.

(Miguel Querol Gavaldá, Teatro musical de Calderón, estudio, transcripción y acompañamiento por..., Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981, pág. 32)

Entre otros ejemplos que abordan este asunto, se encuentran también unas décimas de doña Catalina C. R. de Guzmán (siglo XVII) y unas «dézimas amorosas» de Fr. Damián Cornejo (siglo

XVII) (Martínez Toner, Lírica Hispánica, pág. 57; Gutiérrez Carbajo, La copla flamenca y la lírica de tipo popular, pág. 596).

[12] Junto a la invitación al amor, se ha cantado igualmente la desconfianza en el mismo, expresada ya en la lírica tradicional. José María Alín (El cancionero español de tipo tradicional, Madrid, Taurus, 1968) y Margit Frenk (Corpus de antigua lírica popular hispánica [siglo xv al xvii], Madrid, Castalia, 1987) han señalado varios precedentes de este cantar. Por su parte, Vicente Beltrán (en La canción tradicional. Aproximació n y antología, Tarragona, Tarraco, 1976, pág. 211, núm. 296) lo recoge con esta variante:

En tus amores

carillo, no fíes,

cata que no llores

lo que ahora ríes.

[13] Con la sustitución del pronombre «le» por «lo» es recogido por Rodríguez Marín en sus Cantos populares españoles, núm. 5818.

[14] Rodríguez Marín señala antecedentes de esta canción en su edición del Quijote, en su estudio sobre la copla y en su colección de Cantos populares. En la edición del Quijote se refiere a ella con motivo del relato que cuenta Sancho sobre el pastor Lope Ruy y la pastora Torralba, durante la noche de los batanes: «La Torralba que se vio desdeñada de Lope, luego le quiso bien, más que nunca le había querido. Esa es condición natural de las mujeres, dijo don Quijote, desdeñar a quien las quiere y amar a quien las aborrece» (Quijote, I, 20, ed. Francisco Rico, Madrid, RAE, 2004, pág. 179). En su estudio sobre la copla se refiere al Romancero General, al Cancionero de Stúñiga, a Lope de Vega, a Ruiz de Alarcón, y a otros autores. Mosén Pedro Torrellas escribe en el Cancionero de Stúñiga:

«Quien bien amado persigue

dona a sí mesmo destruye;

que siguen a quien las fuye

e fuyen de quien las sigue»

(José María Azáceta [ed.], La poesía cancioneril, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, pág. 315)

Ideas análogas aparecen expresadas en en el Romancero general:

«Oh, fiera —viene diciendo—

más que las silvestres fieras;

que ellas aman quien las ama;

tú adoras quien te desdeña;

a quien te huye persigues,

y a quien te sigue desprecias!

(Francisco Rodríguez Marín, La copla..., Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1910, pág. 45)

El mismo pensamiento aparece condensado por Gonzalo Correas:

Condición es de mujeres

despreciar lo que las dieres

y morir por lo que las nieguen.

(Gonzalo Correas, Vocabulario de refranes y frases proverbiales, Madrid, Tip. De la «Revista de Arch. Bibliotecas y Museos», 1926, pág. 354)

En la La verdad sospechosa de Juan Ruiz de Alarcón, acto I, vv. 789-796 aparece así:

Las mujeres y los diablos

caminan por una senda;

que a las almas rematadas

ni las siguen ni las tientan,

que el tenella ya seguras

les hace olvidarse dellas

y solo de las que pueden

escapárseles se acuerdan.

(Edición digital en la Biblioteca Virtual Cervantes a cargo de Teresa Ferrer Valls. Grupo de investigación DICAT. Proyecto TC/12)

Observa la editora en la nota preliminar: «Para esta edición de La verdad sospechosa, dentro de la Colección Canon 60, me he basado en el texto publicado en la Parte segunda de las comedias del

licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634, que he cotejado con el incluido, con atribución errónea a Lope, en la Parte veinte y dos de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido, Zaragoza, Pedro Verges, 1630.

Tirso de Molina, cuyo teatro ha sido considerado «feminista» (Francisco Ruiz Ramón, Historia del Teatro Español [desde sus orígenes hasta 1900], Madrid, Cátedra, 1981, pág. 196), compara también a la mujer con la sombra:

Terribles sois las mujeres

pues a la sombra imitáis,

y como ella, cuando amáis

leves del que os sigue huís,

al que desprecias seguís,

al que os adora engañáis.

(Tirso de Molina, Palabras y plumas, edición de don Juan Eugenio Hartzenbusch, Comedias de Tirso de Molina, Madrid, BAE, 5, 1858)

El motivo de la falta de correspondencia amorosa por parte de las mujeres ha trascendido también a la copla flamenca, como lo refleja la siguiente soleá de Manuel Machado:

La fortuna y las mujeres

son loquitas de igual vena

quieren al que no las quiere.

(Manuel Machado, Cante hondo, Córdoba, Demófilo, pág. 26)

[15] De la comparación de la mujer con la sombra se ha pasado a identificar a esta con el amor.

[16] Se interpreta en la actualidad por cantautores españoles e hispanoamericanos.

[17] Esta canción ha sido grabada en nuestros días con variantes por Emilio José, por el cantante venezolano Danielo y por la mexicana Leila Flores-Duenas.

[18] Aparece recogida en el repertorio flamenco de Enrique Morente, que la interpretaba en sus conciertos con frecuencia.

[19] De esta canción existen versiones actuales como las siguientes:

VERSIÓN DE VÍCTOR MANUEL

A la mar fui por naranjas,

cosa que la mar no tiene.

Nadie se atrevió a explicarme

si las olas van o vienen.

Ay mi dulce amor,

ese mar que ves tan bello.

Ay mi dulce amor,

ese mar es un traidor.

Este pandero que toco,
tiene lengua y sabe hablar,
solo le faltan los ojos
para ayudarme a llorar.

Cuatro pañuelinos tengo,
y los cuatro coloraos.
Cuatro mozos me cortejan
y tres viven engañaos.

Tengo el corazón de luto
y el alma llena de pena.
Y por mucho que me lave,
siempre sale el agua negra.

Soy de Mieres del camino,
tengo un perru con collar,
y tengo los ojos negros,
de mirarme en el caudal.

Santa Bárbara bendita,
patrona de los mineros,
que en el cielo estás escrita
con papel y agua bendita.

VERSIÓN DE LEDA Y MARÍA

A la mar fui por naranjas,
cosa que la mar no tiene;
me dejaron mojadita
las olas que van o vienen.

Ay, mi dulce amor,
ese mar que ves tan bello,
ay, mi dulce amor,
ese mar que ves tan bello
es un traidor.

La farola de mi pueblo
está partida en dos cachos:
una alumbra a los marinos
y otra alumbra a los borrachos.

VERSIÓN DE CARMELA

A la mar fui por naranjas,

cosa que la mar no tiene;

vine toda mojadita

de olas que van y vienen.

Ay, mi dulce amor,

ese mar que ves tan bello,

ese es mi dolor,

ese mar que ves tan bello

es un traidor.

Un marinerito, madre,

me tiene robada el alma;

si no me caso con él

quedo moza y llevo palma.

[20] Enrique Morente interpretó esta canción en la sede parisina de la UNESCO, en el año 1972, en la víspera de un homenaje a García Lorca. La tiene grabada en su repertorio.

[21] Cristo de la Nagüillas o Enagüillas: es la imagen del Señor de la

Presentación de Sevilla realizada por Antonio Castillo Lastrucci. Como nos ha recordado Álex Sigüenza, la hermandad deseaba que la imagen procesionara con túnicas bordadas que honraran y engrandecieran más la belleza de la talla; sin embargo, no contaban con recursos suficientes para poder realizar una túnica bordada. Fueron los vecinos nobles y de posición desahogada del barrio de la Calzá quienes prestaron sus ropas de camilla o nagüillas con ricos bordados a la hermandad para ver cumplido el sueño de aquellos comienzos, y presentar a su señor esplendoroso en su humildad por las calles del barrio y de la ciudad. Desde aquellos primeros años, el Señor de la Presentación es llamado popularmente el «Cristo de la Nagüillas».

[22] Rodríguez Marín en El alma de Andalucía... (págs. 18-119) cita la siguiente composición de Zapata incluida en el Cancionero de Stúñiga (pág. 185):

Pues que fuiste la primera

de quien yo me cativé

desde aquí vos do mi fe

que serés la postrimera.

[23] Explica Rodríguez Marín en El alma de Andalucía..., pág. 268, que se trata del mismo pensamiento que expresa Jorge Manrique en esta composición:

Del fenecer he deseo,

por el mucho dessear

que me fatiga,

y por el daño que veo

que me sabe acrecentar

vn enemiga.

(Cancionero general, tomo I, pág. 411)

la recoge Miguel Ángel Pérez Priego en su edición de Poesías completas, de Jorge Manrique, Madrid, Espasa Libros / Austral, 2014, pág. 17, y añade la segunda parte de la estrofa: «Un enemiga tan fuerte / que en ell arte de penar / tanto sabe, que me da siempre la muerte / y jamás me da lugar / que me acabe».

[24] Como en otros casos, resultan numerosas las correspondencias con otras composiciones de nuestra literatura popular y culta. Expondré solo algunos ejemplos:

El capitán reconoce

a su cara esposa bella,

y aunque con las lenguas callan,

los ojos sirven de lenguas.

(Romancero general, fol. 207, citado por Rodríguez Marín en El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, pág. 135)

Ruiz de Alarcón resuelve una difícil situación haciendo que los personajes utilicen este recurso:

CAMPANO.

¿Cómo se lo he de decir?

D. DIEGO.

Los ojos suelen servir

de lenguas en tales casos.

(Juan Ruiz de Alarcón, Obras completas, edición, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo, México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957, Los empeños de un engaño, acto III)

Guillén de Castro subraya igualmente la capacidad comunicativa de los ojos:

Ojos negros, ojos tristes...,

lenguas del alma mía,

llorad de noche, pues habláis de día.

(Obras de don Guillén de Castro y Bellvis, edición de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Imprenta de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos», 1925, La fuerza de la costumbre, jornada II)

[25] El poeta del Renacimiento Cristóbal de Castillejo presenta ya una composición estructurada sobre el mismo asunto:

Y de pura compasión

de veros sin alegría,

se me quiebra el corazón.

vos sentís vuestra pasión;

mas yo la vuestra y la mía.

(Cristóbal de Castillejo, Obras, Madrid, Biblioteca de Rivadeneyra, tomo XXXII, pág. 111)

En la tragicomedia de La Celestina, Melibea se dirige a Calisto manifestándole un sentimiento sustentado sobre estos mismos núcleos temáticos: «Y pues tú sientes tu pena sencilla y yo la de entrambos, tú solo tu dolor, yo el tuyo y el mío, conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto...» (Celestina, acto XII).

[26] Don Francisco Rodríguez Marín (El alma de Andalucía..., pág. 136) comenta que oyó cantar esta copla en Osuna al célebre cantaor Juan Breva.

[27] Sigue interpretándose en la actualidad en España y en Hispanoamérica.

[28] Esta canción, según Rodríguez Marín, había sido compuesta por el «eximio poeta malagueño Salvador Rueda», cuya forma original era la siguiente:

Rayito fuera de luna,

para entrar por tu ventana,

subir después por tu lecho

y platearte la cara.

Respecto a la reelaboración popular del cantar, el ilustre cervantista formula el siguiente comentario: «Nótese cómo lo ha mejorado el pueblo al prohijarlo: al «irse arrimando arrimando», con esa lentitud con que avanza la luz de la luna cuando entra en un aposento, el amante iría gustando poquito a poco el placer de acercarse sin ser sentido al rostro de la amada. Tal como el niño, cuando, engolosinado con un dulcecillo, no quiere comerlo aprisa, sino que se va saboreando con él para que más dure, lamiéndolo y contemplándolo alternativamente, despacio y con una delectación tal que nunca experimentó otra cosa semejante el mismo Brillat-Savarin» (Francisco Rodríguez Marín, El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, pág. 140).

[29] Rodríguez Marín la publica en su artículo «La musa popular», en Blanco y Negro, 13 de octubre de 1918.

[30] La literatura culta expresa estos deseos recurriendo a una imagen parecida, a cuya difusión contribuyó la fábula de Tántalo, de la que se hacen eco Guillén de Castro, Lope de Vega, etc.:

REY.

¡Ay, Dios, que me siento arder

de este fuego que me toca;

mas tengo el agua a la boca,

y no la puedo beber.

(Obras de Don Guillén de Castro y Bellvis, edición, estudio y notas Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Real Academia Española / Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925-1927, El amor cortesano, jornada I)

DINARDA.

... Tántalo soy; ya me toca

el morir y enloquecer,

pues no te puedo beber,

teniendo el agua a la boca.

(Lope de Vega, El anzuelo de Fenisa, acto II, vv. 1437-1440, edición a cargo de Luis Gómez Canseco. Procedencia: PROLOPE – TC/12, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes)

En el pueblo extremeño de Acehúche, un cantaor que por prescripción médica no podía beber alcohol expresó sus incontenibles deseos con este cantar:

¿Queréis que muera de sed

como murió el peregrino

teniendo la fuente al pie,

con lo que me gusta el vino?

Los concurrentes le permitieron que al menos por una vez viera satisfechos sus deseos, con estas palabras: «¡Que beba, que beba...!». Bebió y vivió hasta los 87 años.

Rosalía la interpreta en Los ángeles con esta variante: «Ay, te voy pintando y pintando / al laíco del brasero / y a la vez me voy quemando / por lo mucho que te quiero. / Válgame San Rafael, /

tener el agua tan cerca / y no poderla beber».

[31] Como resulta habitual en las composiciones populares, los cancioneros de otros países recogen composiciones semejantes:

É por me dares um beijo

que tua mâe tanto falla!

Toma o teu beijo outra vez,

veremos se assim se cala!

(Cancioneiro de músicas populares, tomo I, pág. 297; citado por Rodríguez Marín en El alma de Andalucía..., pág. 147)

Lope de Vega reproduce una escena similar:

FINEA.

Pues más hay: que el padre mío

bravamente se ha enojado

del abrazo que me has dado.

LAURENCIO.

¡Mas hay otro desvarío!

FINEA.

También me le has de quitar.

No me ha de reñir por esto.

LAURENCIO.

¿Cómo ha de ser?

FINEA.

Siendo presto.

¿No sabrás desabrazar?

(Lope de Vega, La dama boba, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, acto II, escena XV, vv. 1754-1762)

[32] La profesora Margit Frenk señala, entre las fuentes de esta canción, a Bartomeu Cárceres, ensalada La Trulla, en Flecha, Las ensaladas, 1581, f. 33rv.

[33] La canción aparece también recogida en las antologías de Margit Frenk (Lírica españ ola..., núm. 161 y Corpus..., núm. 353 B), de José María Alín (Cancionero..., 368), de Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (Antología..., 134). No faltan ejemplos en los libros de música de los Siglos de Oro, como en Juan Vásquez, Villancicos..., núm. 11 y Recopilación..., núm. 15; y en Miguel de Fuenllana, Libro de Música de Vihuela, intitulado Orphénica lyra, Sevilla, Martín de Montesdoca, 1554, fs. 133v s; reimp. Ginebra, Minkoff, 1981; edición moderna, Miguel de Fuenllana: Orphénica Lyra, ed. Charles Jacobs, Oxford, 1978.

A los cabellos está asociado, según observan los estudiosos de la lírica de tipo popular, un particular sentido erótico, y a propósito de

esta canción explican que la expresión «niña en cabello» es igual a «moza virgo», es decir, a doncella, como ya observaba Covarrubias: «Niña en cabello, la doncella, porque en muchas partes traen a las doncellas en cabello sin toca, cofia o cobertura ninguna en la cabeza hasta que se casan».

Se encuentran nuevos ejemplos en el Vocabulario de Correas, en la Flor de romances, en el Quijote, en Lope de Vega, etc. «Gozar de los cabellos» viene a significar gozar del amor, y que si la mujer virgen es la «en cabellos, la que ha sido desflorada será todo lo contrario: «Iva la descabellada / quitando la espada a Dido» (Coplas de trescientas cosas más, Rafael Foulché-Delbosc [ed.], Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais, t. 9, núm. 29-32, 1902, págs. 261-268...).

[34] Recogen igualmente la canción Margit Frenk (Lírica española, núm. 193 y Corpus..., núm. 279) y José María Alín (El cancionero..., núm. 511). Margit Frenk señala como fuente Los nueve libros de las Habidas, de Arbolanche, f. [18] (t. 2, pág. 377).

[35] Rodríguez Marín en nota a este cantar escribe: «No tengo a mano las obras de Garcilaso; pero me parece que la seguidilla del texto está fundada sobre uno de los pasajes de la égloga primera. Allí un pastor dice, hablando de los cabellos de su amada: «Juntándolos con un cordón los ato» (Rodríguez Marín, Cantos populares.. ., nota al núm. 2358).

En la Égloga I de Garcilaso de la Vega se nos proporciona, en efecto, esta bella imagen:

«Tengo una parte aquí de tus cabellos,

Elisa, envueltos en un blanco paño,

que nunca de mi seno se m'apartan;

descójolos, y de un color tamaño

enternecer me siento que sobre ellos

nunca mis ojos de llorar se hartan.

sin que de allí se partan

con suspiros calientes,

más que la llama ardiente,

los enjugo de llanto y de consuno

casi los paso y cuento uno a uno;

juntándolos con un cordón los ato.

tras esto el importuno

dolor me deja descansar un rato».

(Garcilaso de la Vega, Poesías castellanas completas, ed. Elías Rivers,Madrid, Castalia, 2.ª ed., 1972, pág. 132)

El mismo asunto es abordado de forma irónica por don Luis de Góngora:

No siento tanto el desdén

con que de ella era tratado

cuando la terrible ausencia

le comía medio lado;

aunque para consolarse

sacaba de rato en rato

un cordón de sus cabellos,

y tejido de su mano,

tan delicado y curioso

tan curioso y delicado

que si el cordón es tomiza

los cabellos son esparto.

(Luis de Góngora, Obras completas, recopilación, prólogo y notas de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, págs. 57-58)

Rodríguez Marín, en su obra Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico y crítico (Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1903), analiza un texto y advierte que los versos que lo integran y los reproducidos de la Égloga I de Garcilaso son traducciones de un pasaje de la Égloga XII de Sannazaro. En ellos se reitera el tema de los cabellos que el poeta «coge y los revuelve»:

Tus cabellos, ¡oh Fili!, en una estrecha

cestilla guardo y, siempre que los vuelvo

me pasa el pecho punzadora flecha.

A menudo los cojo y los revuelvo,

¡ay, triste!, y dejo allí llover mis ojos

y, enjutos con suspiros, los envuelvo.

[36] Es una variante de la copla: «Tus ojos y los míos / se han enredado...» expuesta más arriba.

[37] El mismo asunto y con una estructura semejante aparece abordado en el folklore portugués y catalán:

Aquí tens meu coraçao:

se o queres matar ben podes;

tú andas dentro dele

se o matas tamben morres.

(Jaime Lopes Díaz, O que a nosa gente canta, vol. IV de Etnografía de Beira, Lisboa, s.a.)

Prén, Cristeta, esta maçana

que al teu hòrt jo vaig cullí;

no la partixques ni punxes,

que está tot lo meu còr dins.

(Joan Moreira, Del folklore tortosí, Tortosa, Imprenta Querol, 1934, pág. 33)

[38] Estébanez Calderón, Escenas andaluzas, Madrid, Colección de Escritores Castellanos, Antonio Pérez Dubrull, 1883.

Lope de Vega nos brinda una vez más varios ejemplos de las que podrían ser antecedentes o readaptaciones de las canciones populares, como la recogida en este caso por Estébanez Calderón:

LUIS.

Vuelve ingrata, ingrata vuelve,

y volveraste después,

rasga mis venas y mira

qué sangre en ellas se ve,

rasga el pecho, más con tiento,

que puede ser que te des

alguna herida a ti misma.

(El cavallero del Sacramento, comedia famosa de Lope de Vega Carpio, dirigida a don Luys Bravo de Acuña, Embaxador de Venecia, El caballero del Sacramento, en Madrid: por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1621 Acto II, pág. 79, reproducción digital a partir de Décima quinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio..., en Madrid: por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez..., 1621, h.68 v.-93. Localización: Biblioteca Nacional [España]. Sig. R/13866).

ALBANO.

¿Quieres que te mate? ¿Quieres

que te pase el corazón?

FLORA.

¡Ojalá, porque te mates,

que tú solo estás en él,

ea, mátate, cruel.

(El Mayorazgo dudoso, comedia famosa, Lope de Vega Carpio acto I, fol. 106r, reproducción digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, a partir de Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio..., Madrid, por Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez..., 1610. Localización: Biblioteca Nacional [España]. Sig. R-14095).

[39] En la anotación a este cantar comenta Rodríguez Marín que encuentra idéntico pensamiento en este romance morisco:

Si para satisfacerte

es menester que se abra

el pecho donde te tengo

al natural retratada,

haré por solo tu gusto

para que tú propia veas,

si acaso no estás turbada,

sómo Amenámar te tiene

fe inviolable, afición casta.

(Agustín Durán, Romancero general..., Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1849-1851, vols. X y XVI, núm. 19)

[40] El folklore hispanoamericano nos ofrece otros ejemplos como el siguiente:

Con tus hermosos ojos

abríme el pecho.

Ahí verás tu retrato

si está bien hecho.

(Juan Dragi Lucero, Cancionero popular cuyano, 1938, pág. 42; la colección incluye piezas populares de poetas conocidos y otras anónimas recogidas en Mendoza, San Juan y San Luis, con un prólogo histórico descriptivo de la región de Cuyo, fundamentando con la geografía del lugar. Se trata de dos tomos con el título Anales del Primer Congreso de Historia de Mendoza, y con auspicio económico oficial de la Provincia. Este tiene una segunda edición hecha en 1990 por Ediciones Culturales de Mendoza, y una tercera en 1997, por Ediciones del Canto Rodado. Es una recopilación de coplas, cuecas, décimas, romances y tonadas).

Manuel Machado nos ofrece esta canción sobre el asunto que nos ocupa:

Si mi corazón se abriera

lo mismo que una graná,

en ca uno de sus granitos

te verías retratá.

(Manuel Machado, «Tonás y livianas», en Poesías completas, ed. A. Fernández Ferrer, Sevilla, Renacimiento, 1993, pág. 237)

El teatro clásico también nos proporciona ejemplos que, independientemente o no de que sean reelaboraciones de cantos populares, pueden considerarse precedentes de los que comentamos:

Primero, ¡viven los cielos!

Fueran las vidas de entrambos

asumpto de mi venganza,

aunque con mis propias manos

sacara a Carlos del pecho,

donde, a mi pesar, ha entrado,

y para morir con él

matara en mí su retrato.

(Agustín Moreto, El desdén con el desdén, III, edición de Francisco Rico, Madrid, Castalia, 1971)

[41] Con algunas variantes la incluye Palau en sus Cantares...:

Ahí tienes mi corazón

abrelo con esa llave,

y verás como allí dentro

sola tu persona cabe,

(PA, pág. 71)

La misma idea aparece expresada en el cancionero popular argentino:

Ahí está mi corazón

abierto de par en par;

entra bien y registra,

¡nadie ocupa tu lugar!

(Becco, Horacio Jorge [comp.], Cancionero tradicional argentino, Buenos Aires, Librería Hachette, 1960, pág. 248)

[42] En nota a este cantar presenta Rodríguez Marín la siguiente variante para el cuarto verso: «Porque no es tuya ni mía». Con esta forma la incluyen Lafuente y Alcántara (Cancionero II, pág. 135, y Eusebio Vasco en Treinta mil cantares..., I, pág. 180). Rodríguez Marín ofrece esta versión recogida por Leite de Vasconcelos:

O ‘meu amor de minha alma,

quanto tenho tudo é teu!

Só o minha alma, nâo,

que hei-de dá-la aque m’a deu!

(Leite de Vasconcelos, Revista literaria de Porto, año I, núm. 6)

Martínez Torner (Lírica hispánica, pág. 169) inserta otras versiones portuguesas recogidas por Carolina Michaelis de Vasconcelos y Thomaz Pires.

En el folklore hispanoamericano Carrizo aporta nuevos ejemplos:

El corazón te lo doy

porque gobierna la vida;

solo el alma no te doy

porque esa prenda no es mía.

Amor firme te prometo

hasta mi última agonía;

solo el alma no te ofrezco

porque esa prenda no es mía.

(Carrizo, Colección popular de Salta, págs. 323 y 325)

La primera de estas canciones es recogida también con algunas variantes, como observa Martínez Torner (Lírica hispánica, pág. 168), en el Cancionero popular rioplatense, II, 2074. En todas estas coplas pervive un recuerdo de los versos de El alcalde de Zalamea de Calderón:

Al rey la hacienda y la vida

se ha de dar; pero el honor

es patrimonio del alma

y el alma solo es de Dios.

(Pedro Calderón de la Barca, El alcalde de Zalamea, ed. José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 1979, págs. 187-188)

[43] La afición de la copla popular en su variedad flamenca por el uso de los diminutivos explica que estas derivaciones se apliquen no solo a los sustantivos y a los adjetivos, sino también a las formas verbales (robaíto).

[44] Carrizo recoge esta canción con la siguiente variante en el segundo verso: «Quince veces te matara», en Antiguos cantos populares argentinos, Cancionero de Catamarca, Buenos Aires, Imprenta Silla, 1926, pág. 168.

Como en otros casos, contamos con antecedentes en nuestra antigua lírica popular y culta:

Quisiera rajar mi corazón con un cuchillo, meterte

dentro y luego volver a cerrar mi pecho,

para que estuvieras en él y no habitaras en otro,

hasta el día de la resurrección y del juicio final.

(Ben Hazm, en Emilio García Gómez, Poemas arábigo-andaluces, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 4.ª ed., 1959)

El teatro de los Siglos de Oro también se hace eco de este asunto:

MATILDE

Tan lejos de apetecer

tu estado estoy por quererte,

que quisiera empobrecerte

para darte nuevo ser.

Si estuviera en mi poder,

la vida y ser te quitara,

que luego en ti mejorara;

para que desta manera,

cuanto más te engrandeciera,

más a amarme te obligara.

(Tirso de Molina, Palabras y plumas, Acto I, edición de don Juan Eugenio Hartzenbusch, Comedias de Tirso de Molina, Madrid, BAE 5, 1858)

[45] Rodríguez Marín encuentra analogías entre esta canción y el siguiente romance anónimo recogido por don Agustín Durán:

¿Quieres que vaya a Jerez,

por ser tierra de valientes

y te traiga la cabeza

del moro llamado Homete?

¿Quieres que vaya al mar

y las olas atropelle?

¿Quieres que me suba al cielo

y las estrellas te cuente

y te ponga a ti en la mano

aquella más reluciente?

[46] Rodríguez Marín transcribe la copla en la forma dialectal andaluza e introduce la variante «chiquiya» en lugar de «mozuela».

[47] Esta copla, según Rodríguez Marín, «bajo lo grosero de la forma, encierra un poema de ternura y abnegación» (nota al canto núm. 2700).

[48] La composición aparece recogida por Palau (Cantares..., pág. 64), y por Vasco (Treinta mil cantares..., II, pág. 189), y, con variantes, se inserta en otros cancioneros españoles e hispanoamericanos. Rodríguez Marín, en nota al cantar, reproduce esta otra copla:

Para gigante, Sansón,

para galán, Gerineldo,

y para quererte yo.

En otros cancioneros se recoge con la siguiente variante:

Para rey nació David,

para saber, Salomón,

para llorar, Jeremías,

y para fuerza Sansón.

(Cancionero popular murciano, recogido, anotado y precedido de una introducción por Alberto Sevilla, Murcia, Sucesores de Nogués, 1921, núm. 425; E. Vasco, Treinta mil cantares, I, pág. 269)

[49] Rodríguez Marín la inserta en la nota del siguiente cantar:

Si la mar fuera de tinta

y el cielo fuera papel,

no se podría escribir

lo mucho que es el querer.

(RMC, núm. 2377).

[50] Francisco Rodríguez Marín nos aporta varios ejemplos de los cancioneros populares italianos.

[51] Encontramos muestras en los folklores catalán, balear e hispanoamericano como las siguientes:

Si la mar se tornés tinta

i els peixos paper d'or,

faria fer una carteta

a la prenda del meu cor.

(Sara Llorens de Serra, El cançoner de Pineda, vol. 1, Barcelona, Joaquín Horta, impresor, 1931)

Si la mar se tornás tinta

y la terra papé fi

t'escribiría una carteta

de l'amor que 'm fas patí.

(Folklore menorquín, por Francisco Camps y Mercadal, Mahón, Imp. de M. Sintes Rotger, sucesor de B. Fábregues y de M. Parpal, 1918, pág. 74)

Si la mar fuera de tinta

y las olas de papel

Escribiría una cartita

a mi querido Manuel

(Romancero Criollo, prólogo y vocabulario de Ciro Bayo, Madrid, 1921, pág. 148; reeditado en Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1977)

Las referencias a este asunto en la literatura culta, en catalán y en castellano son muy antiguas. En el Tirant lo Blanch se encuentra ya esta imagen: «Si la mar se tornara tinta e la arena paper yo pens no bastaría de scriure l'amor, la voluntad, les infinides recomendacions que aquell prosper e virtuos Tirant tramet a la majestad vostra» (Joanot Martorell, Tirant lo Blanch, CXLV).

Foulché-Delbosc recoge estas «trobas de Gómez Manrique a vna dama que le preguntaua como le yua», en las que aparece el mismo tema:

... Si las tierras se tornasen

en blanco papel toscano,

los ríos se transformasen

en tinta con que pintasen

vn dolor tan ynvmano,

los dichos materiales

serían antes gastados

que la meytad de mis males

e tormentos desiguales

ser pudiesen recontados.

(Foulché-Delbosc, Cancionero castellano del siglo xv, Madrid, Bailly/Baillière, 1912-1915, vol. II, pág. 124)

En el Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas (Toledo, 1508) de Fray Ambrosio de Montesino, se insertan estas trovas «en gloria de Nuestra Señora, por mandato de la reina de Portugal»:

Reina del cielo,

del mundo señora,

sey mi veladora.

Del sol revestida,

de estrella cercada,

de luna crecida,

chapines calzada

en la eterna vida

estás laureada,

Noble Emperadora.

Si el mar océano

fuese de tinta

y el sol escribano

que el verano pinta,

no puede mi mano

de pluma distinta

loarte, Señora....

(Fray Ambrosio de Montesino, Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas [Toledo, 1508], en Romancero y Cancionero sagrados, Madrid, 1872, BAE, tomo XXXV, pág. 240)

[52] La canción fue compuesta por Enrique Salazar, de Los Chunguitos, para la película Deprisa, deprisa (1981), de Carlos Saura, que recibió el Oso de Oro de Berlín y se popularizó, y ha sido recreada, entre otros intérpretes, por Antonio Vega, Rosalía... Esta última la interpretó en los Premios Goya (2019) con estas pequeñas variantes: «Me enamora'o / Y te quiero y te quiero / Solo deseo estar a tu la'o / Soñar con tus ojos / Besarte los labios / Sentirme en tus brazos / Que soy muy feliz...».

[53] Aparece también incluida por Augusto Ferrán (Cantares, XXV).

[54] Los temas abordados en estas canciones gozan de gran popularidad en el folklore hispanoamericano y resultan recurrentes en nuestra lírica popular y culta, tanto de la etapa medieval como de los Siglos de Oro. Martínez Torner incluye varios ejemplos pertenecientes a la lírica popular hispanoamericana, así como algunas muestras tomadas de las Trovas e cantares del Conde de Barcellos y del Cancioneiro d'el Rey D. Diniz. Rafael Foulché-Delbosc, por su parte, recoge estos versos de Álvarez Gato:

Buele, buele vuestra fama

que a mis ojos desuelados

mejor pareçiste dama,

así mal en vuestra cama

que las reinas en estrados;

notando vuestros sentidos

razonamientos sin mengua,

quanto s'abrien los ojos

estauan enmudecidos

los sentidos y la lengua

.....

(Foulché-Delbosc, Cancionero castellano del siglo xv, I, pág. 238)

En unas canciones de Juan del Encina se expresan igualmente la turbación y la incapacidad de hablar ante la amada:

Fue mi ventura de amar
a persona singular
y de tal merecimiento
que si le voy a contar
mi tormento
faltarme el atrevimiento
si quiero disimular
y callar,
es mi mayor perdimiento,
de manera que no siento
ni sé qué determinar...

Procuro mucho por vella
por contarle mi querella

dos mil vezes la rodeo,

mas después delante della

tal me veo,

que callo el mal que poseo:

es tan hermosa y tan bella

que sin ella

ninguna vida desseo;

si la veo no lo creo

ni sé si sé conocella.

(Juan del Encina, Cancionero, 1496, Brian Dutton, El cancionero del siglo xv, c. 1300-1520, ed. de B. Dutton y J. Krogstad, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991)

Ausiàs March presenta al amador mudo y cambiando continuamente de color:

Llir entre carts, creu l'amador mut

y el cambiant de punt en punt color,

o el pauruch com se membra d'amor

del atrevit sia son temps perdut.

(Ausiàs March, XIX, vv. 41-44, Obra poética completa, ed. Rafael Ferreres, Madrid, Castalia, 1983, I, pág. 198)

En unos versos de Hurtado de Mendoza se presenta al amante debatiéndose entre el deseo de expresar sus sentimientos y la imposibilidad de realizarlo:

Mil veces callo, que mover deseo

el cielo a gritos, y mil veces tiento

dar a mi lengua voz y movimiento,

que en silencio mortal yacer la veo.

(Hurtado de Mendoza, Sen., XXIX, vv. 1-4; en Aparici Llanas, María del Pilar, «Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI», Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XLIV [1968], pág. 146)

En unos versos de Montemayor la lengua se vuelve muda en presencia de la amada:

Mi lengua turba, y ata, y haze muda

porque decir no pueda lo que sienta

(Aparici Llanas, Teorías amorosas,pág. 147)

Ya Andreas Capellanus aconseja al amante palidecer en presencia de la amada («omnis consvevit amans in coamantis aspecto», Regla XV), y añade que ante ella se estremece el corazón («In repentina coamantis visione contremescit amantis», Regla XVI) (Aparici

Llanas, Teorías amorosas,pág. 146). En una de las canciones de Boscán se asiste a este proceso de demudarse del semblante y a la imposibilidad de articular palabras:

Si os quiero hablar, faltando va mi habla

mas por mí os habla el demudarse luego

y el estarme delante y no miraros.

Mi grande descuerdo y mi sosiego,

y el no hacer lo que conviene, os habla;

y más que todo os habla el no hablaros.

Don Rafael Lapesa compara estos versos de Boscán con los de la copla III y la canción I de Garcilaso de la Vega, que se reproducen a continuación:

Yo dejaré desde aquí

de ofenderos más hablando

porque mi morir callando

os ha de hablar por mí.

Gran ofensa os tengo hecha

hasta aquí en haber hablado,

pues en cosa os he enojado,

que tan poco me aprovecha.

Derramaré desde aquí

mis lágrimas no hablando

porque quien muere callando

tiene quien hable por sí.

(Garcilaso de la Vega, copla III, en Poesías castellanas completas, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1972, pág. 31)

Si aquella amarillez y los suspiros

salidos sin licencia de su dueño,

si aquel hondo silencio no han podido

un sentimiento grande ni pequeño

mover en vos que baste a convertiros

a siquiera saber que soy nacido,

baste ya haber sufrido

tanto tiempo...

(Garcilaso de la Vega, Cancionero, I, vv. 1-48, en Poesías castellanas completas, ed. Rivers, cit., pág. 78).

Pero aquí el poeta enmudece porque sabe, como escribe Lapesa, «que es fineza mayor y más elocuente la del amor callado», mientras que el silencio en Boscán y en las otras canciones que hemos presentado obedecía más a la honda turbación causada por la presencia de la amada.

Una turbación semejante se transparenta en estos versos de la

égloga II de Garcilaso:

Amor quiere que calle; yo no puedo

mover el paso un dedo sin gran mengua;

él tiene de mi lengua el movimiento

así que no me siento ser bastante.

(Garcilaso de la Vega, Égloga II, vv. 367-370, en Poesías castellanas completas, cit., pág. 146)

Lapesa encuentra analogías entre este texto de Garcilaso y los siguientes versos de Ausiàs March:

Ab forces tals Amor mi amant venç,

que planament lo dir nom és possible.

(Ausiàs March, XLIX, vv. 7-8).

Amor li plau qui perda lo parlar

(Ausiàs March, XLIX, v. 24; Obra poética completa, ed. cit., págs. 294 y 296)

Con gran plasticidad se expresa en Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes la imposibilidad de hablar: «Pasméme cuando vi cerca de mí tanta hermosura; quise hablar y anúdoseme la voz a la garganta, pegóseme al paladar la lengua, y no supe ni pude otra cosa que callar y dar con mi silencio indicio de mi turbación» (Miguel de Cervantes, Los trabajos de Persiles y Sigismunda, X).

Los poetas del siglo XVIII se hacen también eco de estos asuntos, como lo pone de manifiesto la siguiente letrilla compuesta por Meléndez Valdés:

Si quiero atreverme,

no sé que decir.

Viendo el mal terrible,

que me hace sufrir

el Dios ceguezuelo

desde que te vi,

mil veces, zagala,

te voy a pedir

remedio; mas luego

que llego ante ti,

si quiero atreverme,

no sé que decir.

.....

¡Ay! Si tú, zagala,

pudieras oír

mis tristes suspiros,

yo fuera feliz:

yo, Filis, lo fuera;

mas necio de mí,

que empiezo a quejarme

mil veces, y al fin,

si quiero atreverme,

no sé que decir.

Poesías de Juan Meléndez Valdés, doctor en Leyes y catedrático de prima de Letras Humanas de la Universidad de Salamanca, tomo primero Et juvenem curas, et libera vina, Horacio, Madrid, por don Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1785, Letrilla 1, «El amante tímido».

[55] Este cante sigue interpretándose en la actualidad.

[56] Explica Rodríguez Marín que «en la primera de sus Cartas apologéticas en defensa del autor e historia del Fray Gerundio de Campazas (1787) citaba el famoso padre Isla, aunque sin estribillo la seguidilla del texto, como “brutal opinión de un impío”. ¡No era, en verdad para tanto, ni aun para mucho menos! La copla, sobre no pasar de venialmente pecaminosa —continúa Rodríguez Marín— y digna de benévolo perdón, como uno de tantos “yerros por amare”, es muy linda, y así se explica que letrados y rústicos, como a porfía, hayan caído sobre ella para repetirla, variarla y glosarla, acomodándola cada cual a su gusto y preferencia». Puigblanch, en sus Op úsculos gramático-satíricos (Londres, 1828-1832), tomo II, pág. 418, la cita con el estribillo siguiente, quizás sacado de su minerva:

Y él en su arrobo

calada la capilla,

torció los ojos.

Y todavía le conozco tres estribillos más, conviene a saber:

Es tan bonita

que las ánimas muertas

las resucita.

Y ayer me dijo:

«Haces bien en quererla;

que ya la he visto».

Y el religioso

apretando los dientes,

cerró los ojos.

Lo peor del caso fue que no faltó quien reformase la copla de tal manera que, al conocerla así reformada el buen padre Isla, habría calificado aún más duramente al reformador:

El confesor me ha dicho

que no te quiera,

porque el pobre padece

de la mollera.

En la actualidad se interpreta de una forma más bella:

El confesor me ha dicho

que no te quiera,

y yo le he dicho: «¡Padre,

si usted la viera!».

Eusebio Blasco glosó admirablemente la copla del texto en su libro titulado Soledades (Madrid, 1877), con conocimiento de sus principales estribillos» (F. Rodríguez Marín, El alma de Andalucía..., págs. 161-162). El mismo concepto expresado en la seguidilla castellana aparece en las cantigas de los cancioneros populares portugueses:

Rigorosa penitencia

me deu meu confesor:

que nâo falla-se contigo,

que te perdesse o amor.

A penitencia é grande,

nâo a posso cumplir:

hei de fallar ao amor

aonde quer que o vir.

(Cancioneiro de musicas populares, II, 254; cit. por Rodríguez Marín en El alma de Andalucía..., pág. 162)

[57] De esta forma la reproduce Menéndez Pidal [«Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar», Boletín de la Real Academia Española, XXXI (1951), 187-207]; y la recogen con variantes Rongaglia, Poesie d'amore spagnole d'ispirazioni melica popolaresca: dalle 'kharge' mozarabiche a Lope de Vega, Modena, 1953: «¿Qué faré yo o qué serád de mib / Habib, / ¡no te tuelgas de mib!»; Rodolfo A Borello, Jaryas andalusíes, Bahía Blanca (Argentina), Universidad Nacional del Sur, Instituto de Humanidades, Cuadernos del Sur, I959: «¿Que fareyo / ou qué serád de mibi, / habibi? / ¡Non te tuelgas de mibi!»; Emilio García Gómez, Las jarchas romances de la serie á rabe en su marco, Madrid, Alianza Editorial, 2.ª ed., 1975: «¿Ke´ fareyó 'o ke´ sérad de mibe? / ¡habibi, / non te tolgaš de mibe!», etc.

[58] Las diversa colecciones la recogen con pequeñas variantes: «Vaise mio corayon de mib» (Menéndez Pidal, «Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar», Bolet ín de la Real Academia Española, XXXI, 1951); «Vaise mio corajón de mib» (Roncaglia, Poesie d'amore spagnole d'ispiraziones melica popolaresca: dalle 'kharge' mozarabiche a Lope de Vega, Modena, 1953); «Vaise meu corayón de mib» (Borello Jaryas andalusies, Bahía Blanca, Argentina, Universidad Nacional del Sur, Instituto de Humanidades, Cuadernos del Sur); «Vayse meu corajun de mib» (J. B. Trend, «The oldest Spanish poetry», Hispanic Studies in honour of I. González Llubera, Oxford, [1959], 415-428); «Tan mal me dólel el habib!» (F. Cantera, «Versos españoles en las muassahas hispano-hebreas», Sefarad, IX [1949], 197-234).

[59] Dámaso Alonso, «Cancioncillas “de amigo” mozárabes: primavera temprana de la lírica europea», Revista de Filología Española, XXXIII (1949), 297-349.

[60] Palau y Catalá la incluye en sus Cantares populares (pág. 182), con variantes en el tercer verso.

El tema de la ausencia es una constante en la historia literaria: lo han expresado las jarchas, la poesía, cortés, la lírica petrarquista...

Quien dize que l’ausencia causa olvido

merece ser de todos olvidado.

El verdadero y firme enamorado

está, cuando stá ausente, más perdido.

Abiva la memoria stí sentido:

la soledad levanta su cuvdado:

hallarse de su bien tan apartado

haze su dessear más encendido.

(Obras poéticas de Juan Boscán, edición de Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, Universidad de Barcelona,Gráficas Marina, 1957, pág. 182)

SONETO EN RRESPUESTA DEL AUSENTE

¿Quién dubda que en el fuego de Cupido

esté, el que está ausente, más penado,

por estar de su bien tan apartado

quanto está de congojas aflixido?

Mas ¿qué digo? ¿Y no miro que el oluido

da causa de alegrase en summo grado?

Aquel que es también confirmado

no tiene, pues no fue faborescido.

(Manuscrito 11-2803 de la Biblioteca de Palacio, Fol. 4v)

Quien os dice que ausencia causa olvido

no supo amar; porque si amar supiera,

nunca la ausencia, ni aun la muerte huuiera

de su amor la memoria adormecido.

(Francisco de Medrano, Cancionero de Madrigal, Segunda parte del Romancero general, y Flor de diuersa Poesía [Valladolid, 1605], fol. 206)

Según Rodríguez Marín (El alma de Andalucía..., págs. 183-184), Medrano corrigió y modificó este soneto, «según puede verse en la Biblioteca de Rivadeneyra, tomo XXXII, pág. 355».

[61] Son numerosas las correspondencias con esta canción en el folklore iberoamericano y en la historia de la poesía española tanto en la popular como en la culta. Al cancionero popular de Iberoamérica pertenecen los siguientes cantos:

El gaucho que a su china
se va y la deja
si la encuentra con otro
no le dé queja.

(Carrizo, Antiguos cantos populares argentinos, pág. 156)

Al que ausente o muerto está,
que se acuerden de él no espere;
se olvidan del que se va
y al presente es al que quieren.

(Carrizo, Antiguos cantos populares argentinos, pág. 103)

Quen vive ausente nâo pode
dizer que logra ventura
porque uma saudade é morte,
uma ausencia sepultura.

(T. Braga, Cancioneiro e romanceiro geral portuguez, II, 118, 3)

Por lo que se refiere a nuestra literatura culta, Foulché-Delbosc recogió una canción de Jorge Manrique referida al mismo tema:

Quien no ‘stuviere en presencia

no tenga fe en confianza

pues son olvido y mudanza

las condiciones de ausencia.

Quien quisiere ser amado

trabaje por ser presente,

que quan presto fuere ausente,

tan presto será olvidado:

y pierda toda esperanza

quien no ‘stuviere en presencia,

pues son olvido y mudanza

las condiciones de ausencia.

Miguel Ángel Pérez Priego en Jorge Manrique, Poesías completas, Madrid, Espasa Libros / Austral, 2014, pág.115, escribe que se trata de una canción recogida en el Cancionero General, 122r, de donde la transcribe. Añade que se halla también en el Cancionero de Módena, en el Cancionero de Palacio, en el Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz y en el pliego suelto de la Égloga de Plácida y Victoriano, de Encina (Burgos, 1519?), y comenta que esta canción tuvo una gran difusión en el siglo XVI y fue glosada por poetas como Gregorio Silvestre y Pedro de Padilla.

El teatro nos proporciona igualmente ejemplos, como este de la tragicomedia Amadís de Gaula, de Gil Vicente:

Mas ay de mí

que creo que será ansí!

El Enano dice verdá

porque nunca ausencia vi

que el amor turase allá.

Ejemplo es verdadero

que ausencia aparta amor.

Oh traidor caballero!

Caballero traidor!

Quién supiera esto primero!

(Obras de Gil Vicente, con revisión, prefacio y notas de Mendes dos Remeios, tomo tercero, Coimbra, França Amado Editor, 1914, Amadís de Gaula, pág. 221)

Tampoco son ajenas a este asunto las colecciones de refranes:

Ausencia enemiga del amor

tan lejos de los ojos, cuan lejos del corazón.

(Gonzalo Correas, Vocabulario de refranes y frases proverbiales, pág. 29)

[62] Biblioteca Real, ms. 1577 (Salamanca, tercer cuarto del siglo XVI).

Las colecciones de cantares y romances intensifican la idea de estos cantares, subrayando la presencia en lugar de la ausencia:

Cuanto te veo

tanto te quiero.

(Gonzalo Correas, Vocabulario de refranes y frases proverbiales, pág. 374)

Se conservan glosas de Cristóbal de Castillejo y de Gregorio Silvestre que inciden en el mismo asunto (Poetas líricos de los siglos xvi y xvii, Biblioteca Rivad. XXXII, pág. 153).

[63] Los siguientes versos del Marqués de Santillana refuerzan el sentido de la canción:

Ha bien errada opinión

quien dize: tan lexos de ojos,

tan lexos de corazón.

Ca yo vos juro, señora,

quanto más soy ausente,

más vos amo ciertamente

e deseo toda ora.

Esto faze la afección

sin compañía de los ojos,

mas del leal coraçón.

Canciones, de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, manuscrito 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, edición de Ángel Gómez Moreno y Maxim P. A. M. Kerkhof (Santillana, Íñigo López de Mendoza, Marqués de, Obras completas, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002, canción IX).

El poeta portugués del siglo XVI, Pedro de Andrade Caminha, compuso una oda «grosando os primeiros oyto versos de soneto de Boscaô que começa: "Quien dize que la ausencia causa olvido"» y al también portugués Diego Bernardes glosó en castellano este estribillo:

Quanto más lexos de ti

más contigo y más sin ti.

(Martínez Torner, Lírica hispánica, pág. 47)

64 Para abordar el tema de la ausencia, las canciones populares recurren a imágenes y metáforas de gran valor expresivo, como se comprueba en esa seguidilla gitana y en la siguiente:

Cuando te apartaron

de la vera mía

yo no comía bocadito a gusto

porque no te v'ía.

(RMC; núm. 3452)

[65] Este cante se interpreta en la actualidad y aparece en el repertorio de Enrique Morente.

[66] Un pensamiento semejante se expresa en la siguiente cantiga portuguesa:

Mandei fazer um relogio

dos ossos do caranguelo,

para contar os minutos

das horas que nâo vejo.

(Antonio T. Pires, Cantos populares do Alemtejo, núm. 69; en el folletín de A Sentinilla da Fronteira, de Elvas, 1882)

[67] Rodríguez Marín presenta esta variante para los dos últimos versos:

.....

Para saber lo que pasa

en Gileniya esta noche.

Gilena es un pueblo de Sevilla.

[68] Se presenta también con las siguientes variantes en los dos últimos versos:

Ellos llegan donde quieren

y no puedo llegar yo.

[69] En la versión que inserta Rodríguez Marín se introducen estas variantes en los dos últimos versos:

Cuando te vi metido en el tren

la máquina andar.

Y en nota a este cante aporta estas nuevas variantes:

Cuando te vi en el vaporsito

de Cádiz marchar.

[70] El viento, como señala García Lorca en Importancia artística e hist órica del primitivo canto andaluz llamado cante jondo, es sometido a un procedimiento de animación en la copla flamenca, como lo son otros elementos de la naturaleza. En la propia poesía de Lorca el viento adquiere en ocasiones connotaciones eróticas («El viento-hombrón la persigue / con una espada caliente. / Frunce su rumor el mar. / Los olivos palidecen...», «Preciosa y el aire», Romancero gitano) .

[71] Una composición casi idéntica se incluye en los cancioneros portugueses:

Uma saudade me mata,

uma ausencia me detem.

Uma esperanza me anima:

Sobre tempo: tempo ven.

(Pires, núm. 7224, en Rodríguez Marín, El alma de Andalucía..., pág. 185)

[72] También en este caso se encuentra una clara correspondencia en las colecciones portuguesas de cantos populares:

Se o meu coraçao tivera

azas, que fôra voando,

acharas tu quem ‘stivera

sempre contigo falando.

(Pires, núm. 7099, en Rodríguez Marín, El alma de Andalucía..., pág. 185)

[73] Ya hay precedentes de esta canción en las composiciones populares de principios del siglo XVI :

Los suspiros no sosiegan
que os envío,
hasta que a veros llegan,
amor mío;
no sosiegan ni descansan
hasta veros
y con veros luego amansan
en teneros:
y mis tristes ojos ciegan,
hechos río,
hasta que a veros llegan,
amor mío.

(Barbieri, Cancionero Musical de Palacio, núm. 108)

[74] En un ritornello toscazo se expresa un pensamiento parecido:

E lo mio Amore gli è montan le miglia:
lo mando a salutar por una stella;
le genti se ne fanno maraviglia.

(Tommaseo, I, pág. 199, en Rodríguez Marín, El alma de Andalucía..., pág. 190)

[75] Esta canción se interpreta en la actualidad por sevillanas. Como en otras ocasiones, hallamos correspondencias en los cantares populares portugueses:

O meu amor de tâo longe;

resolve-te, vem-me a ver;

as cartas nâo valem nada

para mín, que nâo sei ler.

Amor, no nâo me escrevas cartas,

que, bem sabes, nâo sei ler;

em tu sentindo soidades,

perde um dia, e vem-me ver.

(Pires, núms. 7050 y 7184, en Rodríguez Marín, El alma de Andalucía..., pág. 190)

[76] Sobre la imposibilidad de dormir insisten otras composiciones como la siguiente:

De noche no duermo

de día tampoco.

Solo en pensar en mi compañerita

me vuelvo yo loco.

(RMC, núm. 2606)

[77] La incluyen también Fernán Caballero en sus Poesías y cuentos populares y Alonso Cortés en Cantares populares de Castilla (pág. 384).

[78] Esta canción aparece recogida en el Cancionero popular de Tucumán (pág. 119) con la siguiente variante en el tercer verso: «Como una tórtola triste».

[79] La insertan igualmente el mismo Machado y Álvarez en su colección escogida de Cantes flamencos (pág. 59); Rodríguez Marín Cantos..., 2867 y Ricardo Molina, con alguna pequeña variante, en Cante flamenco (pág. 113).

[80] Con la variante en el segundo verso de «Que va por los montes» aparece en la antología de la Poesía flamenca lírica en andaluz, pág. 278.

En el folklore de Puerto Rico presenta esta forma:

Perdí mi dueña querida

y solito voy quedando

como jilguerito triste

de rama en rama volando.

(J. Alden Mason y Aurelio M. Espinosa, «Porto Rican Folklore», Journal of American Floklore, núm. CXXXI, 1918).

En Ecuador ofrece esta modalidad:

Se fue mi dueño querido

y vivo ausente penando

como pajarito triste

de rama en rama volando.

(J. León Mera, Antología ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano, Quito, Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, 1892)

En Argentina la copla adopta la forma de interrogación:

¿Has visto a algún pajarillo

cantar triste y lastimado

maldiciendo su destino

sin su consorte estimado?

(Carrizo, Cancionero popular de Salta, pág. 124)

[81] Don Ramón Menéndez Pidal recoge el conocido romance en el que la tortolita viuda canta su dolor:

Fonte-frida, Fonte-frida,

Fonte-frida y con amor,

do todas las avecicas

van tomar consolación,

si no es la tortolita,

que está viuda y con dolor...

(Menéndez Pidal, Flor nueva de romances..., pág. 65)

En nota a este romance explica Menéndez Pidal que «en los autores de la antigüedad y de la Edad Media es celebrada la fidelidad de la tórtola viuda, que se posa en las ramas secas para llorar su dolor y enturbia el agua antes de beberla» (Menéndez Pidal, Flor nueva de romances..., pág. 66).

Otras canciones del siglo XVI reiteran el mismo tema:

Tórtola, tú que al marido

lloras por lo que perdiste

y has gozado,

si lo lloras de perdido,

yo lo que sirviendo triste

no he ganado.

(Juan de Linares, Cancionero llamado Flor de enamorados, Barcelona, 1573)

Tórtola que vives triste

por perder tu compañía

con firmeza.

Aunque mucho tú perdiste

no será como la mía

tu tristeza.

(Garci Sánchez de Badajoz, Lamentaciones de Amores, en Revue Hispanique, núm. XLV [1919], pág. 29)

Sobre este mismo asunto han escrito diversas composiciones José Zorrilla, Rosalía de Castro, Balart, etc.

[82] Aparece también en los repertorios de Enrique Morente y de otros cantadores. La cantante Rosalía, en Los ángeles, introduce esta variante en el cuarto verso: «que alegre canta de madrugada».

[83] La recoge Eusebio Vasco en Treinta mil cantares, I, pág. 279.

[84] La incluyen Cejador (La verdadera poesía, 1-531); Frenk (Corpus de antigua lírica, núm. 1603).

Fue parodiada a lo divino por Proaza y otros autores:

Lo del cielo es lo seguro

que lo qu'el mundo nos da

a la fin su fin avrá.

(Alonso de Proaza, Cancionero general, núm. 35)

Lo del cielo es lo seguro

que lo que en la tierra está

por tiempo perecerá.

(Cancionero espiritual [Valladolid, 1549], Valencia, 1954, pág. 136)

Aparece con música en el Cancionero Musical de Palacio de Barbieri y en la Silva de Sirenas de Valderrábano. Margit Frenk, que inserta estos ejemplos, ha recogido de la tradición oral mexicana otra parodia chusca semejante a la de Correas:

Lo comido es lo seguro

que lo que colgado está

quizá el gato se lo llevará.

(Cancionero folklórico de México, t. 3, núm. 8531)

[85] Con estas variantes aparece en otras colecciones:

Pensamiento que vuelas

como las aves,

llévame ese suspiro

donde tú sabes.

(Narciso Alonso Cortés,Cantos populares de Castilla, pág. 118)

[86] Machado y Álvarez en Cantes... (soleariya núm. 10), la recoge de esta forma:

Cartero,

¿cómo no me traes carta

de la gachí que yo quiero?

[87] Juan Draghi Lucero en Cancionero popular cuyano, Mendoza, Argentina, 1938, núm. 190 la reproduce igualmente, y Carrizo recoge varias canciones referidas a este mismo asunto en el Cancionero Popular de Tucumán, núms. 286, 287 684 y 685.

[88] Las referencias a los mensajeros de amor son abundantes en la lírica culta; Foulché-Delbosc, por ejemplo, en Cancionero castellano del siglo xv, núm. 464, recoge esta composición de Jorge Manrique:

Ve, discreto mensajero,

delante aquella figura

valerosa

por quien peno, por quien muero

flor de toda hermosura

tan preciosa:

y mira cuando llegares

a su esmerada presencia

que esplandece

doquiera que la hallares

tú le has la reverencia

que merece.

La incluye también Miguel Ángel Pérez Priego en Jorge Manrique, Poesías completas, Madrid, Espasa Libros / Austral, 2014, pág. 49, y explica que la toma del Cancionero general, 97r-97v.

[89] A veces lleva este estribillo: «De lejas tierras / Mándame tu persona / Que quiero verla».

[90] Pedro Henríquez Ureña nos presenta esta versión a lo divino de Santa Rosa de Lima (1586-1617): «Las doce son dadas / mi esposo no viene: / ¿Quién será la dichosa / que lo entretiene?», en La versificación irregular en la poesía castellana, Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, pág. 120.

[91] De esta cancioncilla, que lleva música de Francisco Peñalosa, escribe Barbieri: «De todos los villancicos que aquí se armonizan, uno de los más celebrados y populares debió ser el que empieza “aquel pastorcito, madre”, puesto que en el Cancionero de Fray Antonio Montesino (Toledo, 1508) se halla de tres maneras vuelto a

lo divino: la una, por mandato de la reina Isabel, a san Juan Evangelista; otra, a la Navidad de la Virgen, por orden de la Condesa de Osorno, doña Dolores Teresa de Toledo, y la otra, en loor de la Virgen a petición de doña Mariana de Guevara» (apud Martínez Torner, en Lírica hispánica, pág. 78).

[92] Comparado este villancico con el del Cancionero de Palacio, como explica Alín (Cancionero español de tipo tradicional, Madrid, Taurus, 1968, pág. 162), se comprueba que se ha modificado el cincuenta por ciento de sus elementos expresivos. El primer verso que indicaba una persona («Aquel pastorcito...») ha pasado a indicar una circunstancia temporal y en el segundo verso se ha añadido el sintagma «mi amor».

En la jornada segunda de La luna de la sierra de Luis Vélez de Guevara, exclama Pascuala:

Quando vio que ya tenía

la campana de la queda

a recoger los zagales

dixo mirando a la puerta:

toca la queda, mi amor no viene

algo tiene en el campo que lo detiene.

(Flor de doce Comedias, f. 12).

Luis Vélez de Guevara, Comedia famosa de la luna de la sierra, Lisboa, por Pablo Craesbeeck, a costa de Felipe George..., 1653, reproducción digital a partir de Doze comedias las más grandiosas que hasta aora han salido, de los mejores, y más insignes poetas, localización: Biblioteca Nacional (España), Sig. R/13720, jornada

segunda, pág. 197.

Se incluye antes en el Colloquio de Timbria de Lope de Rueda, aunque tampoco era una creación original de este autor. Como se ha comprobado con anterioridad, había aparecido también en La Celestina (XIX).

[93] Pedro Henríquez Ureña (La versificación irregular..., pág. 108) nos ofrece el testimonio del escritor argentino Raúl Moglia, según el cual variantes de esta canción sobrevivían en el interior de Argentina, hacia el año 1925. En España, además de los ejemplos señalados, aparece también en el folklore cántabro:

El pastorcillo, madre,

pues no viene,

algo tiene en el campo

que le entretiene.

(Sixto Córdova y Oña, Cancionero popular de la provincia de Santander, Santander, Aldus, S. A. Artes Gráficas, 1948-1955, 4 vols., pág. 272)

[94] Se encuentran correspondencias de este cantar en el Cancionero gallego de Pérez Ballesteros, II, pág. 40, en los Cantos populares portugueses recogidos por A. Thomaz Pires (I, 1408 y II, 3759), así como en el Cancioneiro e romanceiro geral portuguez , IV, pág. 67, de T. Braga.

[95] Con variantes aparece recogida esta canción por Julio Cejador (La verdadera poesía castellana..., 1-1067; 3-1913 y 9-3523), Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (Antolog ía de la poesía española, núm. 131; José María Alín (El cancionero..., 303), Vicente Beltrán (La canci ón tradicional, núm. 47), Frenk (Lírica española

de tipo popular, núm. 181 y Corpus de Antigua Lírica, núm. 185 C), Sánchez Romeralo (El villancico..., núm. 144).

[96] Todos los recolectores y estudiosos de lírica popular y tradicional la insertan en sus antologías.

[97] Con una estructura semejante a la de Iza Zamácola «Don Preciso», la incluye Rafael Foulché-Delbosc, en sus Séguedilles anciennes (Revue Hispanique, XVIII, 1901):

Préstame tus ojos

para esta noche

que me ymporta la vida

Matar vn hombre.

[98] El folclorista y miembro del Instituto Español de Musicología Manuel García Matos la recoge en Lírica popular de la Alta Extremadura, Madrid, Unión Musical Española, 1944, núm. 90. Sigue, así, la tradición de los libros de música y de las recopilaciones de cantares de los Siglos de Oro:

Tales ollos como los vosos

non os hay en Portugal.

Todo Portugal andéi

nunca tales ollos achéi.

(Juan Vásquez, Recopilación de Sonetos y villancicos a quatro y a cinco, Sevilla, 1560, ed. H. Anglés, Barcelona, 1946, II, núm. 45)

[99] En 1931 García Lorca graba junto a Encarnación López La Argentinita cinco discos, en los que se incluyen las Sevillanas del siglo xviii. La Argentinita pone la voz, el zapateado y las castañuelas y Federico la acompaña al piano. El éxito de estas grabaciones realizadas por la discográfica La Voz de su Amo fue inmediato y desde entonces estas canciones son obras claves del cancionero popular.

[100] Esta misma copla la incluyen luego Lafuente y Alcántara (El cancionero, II, pág. 71) y Antonio Machado y Álvarez en Cantes flamencos. Colección escogida .

El cantaor Bernardo el de los Lobitos nos ofrece en su repertorio una variante de esta composición, a la que le debe el nombre artístico con el que ha pasado a la posteridad:

Anoche soñaba yo

que los lobitos me comían

y eran tus ojitos negros

que me miraban y me decían...

[101] La composición aparecía ya inserta en el Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos romances... recopilados por Juan de Chen (Barcelona, 1618), ed. José Manuel Blecua, Valencia, 1953, pág. 102. La incluye Margit Frenk en su Corpus de Antigua Lírica, 2316 A.

[102] La profesora Margit Frenk cita, entre otras fuentes de este cantar, el romance «Ojos negros de mis ojos», incluido en Tonos castellanos, fs. 40v s.

[103] María de Zayas y Sotomayor (1590-1661) en sus Novelas amorosas y ejemplares inserta ese soneto, referido al mismo asunto:

Que muera yo, tirana, por tus ojos,

y que gusten tus ojos de matarme;

que quiera con tus ojos consolarme,

y que me den tus ojos mil enojos;

que rinda yo a tus ojos por despojos

mis ojos, y ellos, en lugar de amarme,

pudiendo en mis enojos alegrarme,

las flores me conviertan en abrojos;

que me maten tus ojos con desdenes,

con rigores, con celos, con tibiezas,

cuando mis ojos por tus ojos mueren,

¡ay dulce ingrata!, que en los ojos tienes

tan grande ingratitud como belleza

contra unos ojos que a tus ojos quieren.

(María de Zayas y Sotomayor [1590-1661], Novelas amorosas y ejemplares, edición de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 295)

[104] Esta canción y las anteriores constituyen buenos ejemplos de que la lírica popular comprende casi toda la gama cromática en el tratamiento de los ojos. La composición sigue interpretándose en la actualidad.

[105] En nota a este cantar escribe Rodríguez Marín: «Claras son ambas referencias: aluden respectivamente a Elena y a la Cava. Procede esta copla y asimismo muchas otras de asuntos bíblicos, mitológicos e históricos de Alosno, pequeño pueblo de la provincia de Huelva. Maravilla el observar cómo gentes, en su mayoría rudas e incultas conservan y prefieren a otra cualquiera esa clase de cantares».

[106] La presente copla, como otras muchas incluidas en este libro, nos pone de manifiesto que la poesía popular no renuncia a los artificios y a los juegos de ingenio de la poesía culta, como sucede en este caso con el juego de palabras y el calambur.

[107] Rodríguez Marín aduce la siguiente variante para el cuarto verso: «Ponte un velito en la cara».

[108] En una desfecha del Cancionero de Herberay des Essarts se expresan ya sentimientos análogos:

Pues mi pena veys,

miratme sin sanya

o no me miréis.

A mí que soy vuestro

continuo amador

penado d'amor

mas que no demuestro

quiero que os mostréis

alegre sin sanya

o no me miréis.

Cejador recoge en su Floresta de antigua lírica esta composición que ya aparecía en las colecciones antiguas:

Para todos alegres,

para mí tristes,

bien conozco, mis ojos

que dais en libres.

(Tonos castellanos, Ms. de la Biblioteca del Duque de Medinaceli, en Madrid, fs. 37 s)

En la Perinola, de don Francisco de Quevedo, mientras unas doncellas están hilando, llega un «mancebito» con un libro recién encuadernado y levantándolo sobre la cabeza dice:

¡Para todos! ¡Para todos!

Vna d' ellas dijo:

¡Para mí!;

Otra:

¡Para nosotras!

Otra dijo:

¿Es la seguidilla

para todos alegre,

y para mí triste?

«El mozuelo, que las vio a todas confusas, dijo: Este se llama Para todos, adivinen qué será para todos» (Francisco de Quevedo, La Perinola, edición de Francisco Javier Fuente Fernández y Jesús Fuente Fernández, Francisco de Quevedo y Villegas: la perinola [a través del manuscrito leonés] León, Publicaciones de la Universidad de León, Estudios humanísticos. Filología (1991), núm. 13, pág. 110).

Sobre este mismo asunto destaca el conocido madrigal de Gutierre de Cetina:

Ojos claros, serenos.

Si de un dulce mirar sois alabados

¿por qué si me miráis, miráis airados?

(Gutierre de Cetina, Sonetos y madrigales completos, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 131)

Julio Cejador señala como antecedente de este madrigal la siguiente glosa que aparece en el Romancero general:

Aunque con semblante airado

me miráis, ojos serenos,

no me negaréis, al menos,

ojos, que me habéis mirado.

Por más que queráis mostraros

airados para ofenderme,

¿qué ofensa podéis hacerme

que iguale el bien de miraros?

En nuestros días Begoña López Bueno ha estudiado con detalle el famoso madrigal citado y el resto de su obra en Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español, Sevilla, Publicaciones de la Diputación Provincial, 1978, págs. 243 y ss. A la fama del madrigal entre sus contemporáneos contribuyó el haber sido musicado por el maestro Guerrero, tal como aparece en el libro de Miguel de Fuenllana, Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lira, Sevilla, 1554; reed. Madrid, Francisco Sánchez, 1554. Del madrigal se realizaron también versiones a lo divino como la que cita López Bueno en Gutierre de Cetina, poeta... (pág. 131):

Ojos claros, serenos,

que vuestro apóstol Pedro han ofendido,

mirad y reparad lo que he perdido.

Si atado fuertemente

queréis sufrir por mí ser açotado,

no me miréis airado.

En el madrigal de Cetina parece también inspirada esta composición que recoge Julio Cejador (Floresta..., 2-1183):

Ojos por quien suspiro

abrasado en vivo fuego:

si os miro me dejáis ciego

y estoy ciego si no os miro.

[109] Los cancioneros populares de Hispanoamérica incluyen el mismo asunto de los ojos negros, con variantes:

Ojos negros de mi vida,

¿por qué me miráis así,

contentos para otra parte

y enojados para mí?

¿Qué tienen tus ojos negros

que no me miran a mí?

Contentos están con otros

y enojados para mí.

(Juan Alfonso Carrizo, Cancionero popular de Salta, pág. 424;citado por Rodríguez Marín en El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, pág. 135)

[111] Esta copla también aparece recogida en las recolecciones de cantos hispanoamericanos, como la de Carrizo, Antiguos cantos populares argentinos, pág. 154. Una cuadra portuguesa se refiere al mismo asunto:

Teus olhos, teus lindos olhos

nâo guardam silencio mudo;

quanto tua alma sente,

os teus olhos dizem tudo

(Teófilo Braga, Cancioneiro e romanceiro geral portuguez, Porto, Typographia Lusitana, 1867, IV, pág. 31)

[112] La canción aparece ya recogida en el Vocabulario de refranes y frases proverbiales del maestro Gonzalo Correas, y en el Romancero general se presenta con la siguiente variante:

Dexe el alma que es libre,

señor alcalde,

dexe el alma que es libre

y el cuerpo guarde.

Dexe que mis ojos

entre estas rexas

al cuerpo cautivo

sirvan de lenguas,

nadie los detenga

mirando hable

.....

(Romancero general, 1600, 1604, 1605, ed., de Á. González Palencia, Madrid, CSIC, 1947, 2 vols.)

Los villancicos nos proporcionan igualmente muestras de este mismo asunto:

Quando el triste corazón

en la boca siente mengua

de los ojos haze lengua.

(Cancionero de Gabriel López Maldonado,Madrid, 1586, fol. 38)

Del organista y poeta español del siglo XVI, Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa, se incluye este ejemplo en Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles:

Ojos, decídselo vos

con mirar,

pues tan bien sabéis hablar.

No le dejéis a la lengua

que en su provecho entorpece

y cuanto el dolor nos crece

tanto más su virtud mengua.

Y pues de vuestro mirar

nasció el daño de los dos,

ojos, decídselo vos

con mirar,

que tan bien sabéis hablar.

(Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles, históricos,caballerescos, moriscos y otros, recogidos y ordenadospor don Eugenio de Ochoa, Barcelona,Librería de A. Pons y Compañía, 1840, pág. 282)

En el Guzmán de Alfarache, hablando del amor de las palabras, se utiliza la expresión «ojos parleros»: «sus ojos parleros, las bocas callando, manifestando por ello los corazones, que no consienten las almas velos en estas ocasiones» (Mateo Alemán, Guzmán de Alfarache, primera parte, libro I, capítulo III).

El Quijote, con sus referencias a todo el entramado de las relaciones humanas, no obvia este asunto:

Yo sé, Olalla, que me adoras,

puesto que no me lo has dicho

ni aun con los ojos siquiera

mudas lenguas de amoríos.

Porque sé que eres sabida,

en que me quieres, me afirmo,

que nunca fue desdichado

amor que fue conocido.

(Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, I, 11, edición y notas de Francisco Rico, Madrid, edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, pág. 100)

El asunto es igualmente propicio para el universo temático de los autores románticos:

Cuando sus ojos estaban
clavados en el altar,
el altar no contemplaban,
que otros ojos no cesaban
sus ojos de reclamar.
Huir las rejas impiden,
pero pese a los cerrojos,
lenguas en ojos residen
y los espacios se miden
con las lenguas de los ojos.

(Obras poéticas de don José Zorrilla, con su biografía por Ildefonso de Ovejas, París, Baudry, Librería Europea, 1847, pág. 206)

[113] Obras de Christóbal de Castillejo, Secretario del Emperador D. Fernando, por Don Ramón Fernández, Madrid, en la Imprenta Real, MDCCXCII, tomo XII, pág. 117

[114] Los cancioneros populares portugueses insertan composiciones similares:

Se os meus olhos te offendem

eu mesmo tiral-os-hei;

nâo quero ter no meu rostro

cosa que offenda ninguem.

(T. Braga, Cancioneiro e romanceirogeral portuguez, II, pág. 99, 6)

[115] Rodríguez Marín aporta estas variantes para los dos últimos versos: «Así parezcas a Dios / como a mí me pareciste» y reproduce el siguiente ejemplo tomado de Murguía en Galicia:

Na misa estando un domingo

mirache para min e riches;

así á Dios ti lle parezas

o qu' á min me pareciche.

Aparece en otros cancioneros populares de la península:

Estando en misa mayor

me miraste y te reíste,

tal le parezcas a Dios

como a mí me pareciste.

(Sixto Córdova y Oña, Cancionero popular de Santander, II, pág. 78)

En el Vocabulario de refranes y frases proverbiales de Gonzalo Correas se encuentran ya antecedentes de estas canciones populares: «Así parezca yo a Dios como me parece», y añade el maestro Correas que en un romance al rey D. Felipe se dice, hablando con el monarca:

«Ansí parezca yo a Dios

como vos me parecéis»

(Correas, Vocabulario de refranes..., pág. 47)

Don Miguel de Cervantes presenta esta comparación en el Quijote: «... así parezca mi ánima ante Dios como ella me parece a mí albarda, y no jaez...» (Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, I, 45, edición y notas de Francisco Rico, Madrid, edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, pág. 468).

En la Segunda Comedia de Celestina se encuentran expresiones semejantes: «CELESTINA... ¡Quién te vio tan mansa!, ¡Quién te ve

agora zahareña y alterada!... Pues tal parezca yo a Dios como eso me paresce» (Feliciano de Silva, Segunda Comedia de Celestina, XX, en SEGUNDAS CELESTINAS: Segunda comedia de Celestina, Feliciano de Silva; Tercera parte de la tragicomedia de Celestina, Gaspar Gómez; Tragicomedia de Lisandro y Roselia, Sancho de Muñón, edición de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, 2016.

Quevedo termina así su poema satírico «Al retrato del Rey», fechado por José Manuel Blecua entre 1605 y 1606, que ha suscitado algunos problemas de atribución:

Esto le dijo a un retrato

que estaba en una pared,

del rey Felipe el Segundo

un villano sayagués.

Antonio Carreira analiza este romance del licenciado Miguel Ruiz de la Vega a san Juan Baptista, del que reproduzco las dos primeras estrofas:

Esto le dixo a vna imagen

(que estaua en vna pared)

del glorioso Precursor

villano sayagués:

Apenas os conocía,

hombre honrado, en buena fe,

que pensé que érades Dios,

por lo que le parecéis.

(Antonio Carreira, «Cuatro romances de Quevedo: modelos e imitaciones», La Perinola, 11, 2007, págs. 51-71)

Lope de Vega nos proporciona un ejemplo más:

Esto le dijo a un retrato
que estaba en una pared,
de la inmaculada Virgen,
un villano sayagués:
«Apenas os conocía
con el sol en buena fe;
mas yo le parezca a Dios
como vos me parecéis».

(Conceptos divinos al Santísimo Sacramento,en Obras de Lope de Vega, edición Menéndez Pelayo,Madrid, 1963-1972; VI, págs. 477-478)

[116] Esta antigua canción aparece en las recopilaciones de Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (Antología de la poesía española, núm. 109); José María Alín (El cancionero..., 370), Frenk (Lírica española de tipo popular, núm. 151 y Corpus de Antigua Lírica, 296) y Sánchez Romeralo (El villancico..., núm. 131).

[117] Se encuentra en las antologías de Cejador (La verdadera

poesía..., 2-1476 y 3-2064); Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (Antología de la poesí a española, núm. 34); José María Alín (El cancionero... 97); Frenk (Lírica españ ola de tipo popular, núm. 306 y Corpus de Antigua Lírica, 297) y Sánchez Romeralo (El villancico..., núm. 34).

[118] Cambiando el verso «que a un infelice» por «que para un triste» se inserta en los Cantes flamencos. Colección escogida (pág. 142) de Antonio Machado y Álvarez y en los Cantares populares..., de Palau y Catalá, pág. 71.

[119] Este tipo de creaciones extrema el juego de palabras y de conceptos, la agudeza y el ingenio.

[120] En la primitiva lírica popular se encuentran ya ejemplos de la amada durmiendo en los brazos del amante: «... a la media noche / recordé mezquina / halléme en los braços / del que más quería...» (Cancionero Musical de Palacio, 20 (40). Se recoge en las antologías de Cejador (8-3241); Alonso-Blecua (53); Frenk (Lírica española..., 95; y Corpus..., 313), José María Alín, 72), etc.

[121] Sobre este mismo asunto Rodríguez Marín nos aporta ejemplos de canciones populares portuguesas:

Esta noite sonhei eu

contigo, minha belleza;

acordei, acheí-me só,

em sonhos nào ha firmeza.

Dormido estaba sonhando

que te estaba a dar abraços

acordé, achei-me só,

mal ‘ hajam os sonhos falsos.

(T. Braga, Cancioneiro e romanceirogeral portuguez, II, 88, 4 y 5)

[122] Las colecciones de cantares populares hispanoamericanos nos presentan nuevos ejemplos:

Antinoche soñé un sueño,

anoche volví a soñar

que te tenía en mis brazos

mudo, sin poder hablar.

(Carrizo, Cancionero popular de Salta, pág. 326)

Antinoche soñé un sueño,

y anoche volví a soñar,

soñé que estaba en tus brazos

sin poderme despertar.

(Romancero Criollo, prólogo y vocabulario de Ciro Bayo, Madrid, 1921, pág. 145; reeditado en Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1977)

[123] Dámaso Alonso, Cancionero y romancero españ ol, Estella,

Salvat, 1970. Un precedente de las canciones anteriores podrían ser estos versos de un romance del siglo XVI , reelaboración de otro de Juan del Encina. Menéndez Pidal lo incluye en Flor nueva de romances viejos con el título de «El enamorado y la muerte» y comenta lo siguiente: «Este curioso romance, desconocido en todas las colecciones, menos del Romancerillo de Milá, se conserva en la tradición del noroeste de España (Asturias, León, Zamora), en Cataluña y entre los judíos españoles de Grecia. Procede de un romance de Juan del Encina que comienza: «Yo me estaba reposando durmiendo como solía», muy divulgado en el siglo XVI . Es una de tantas elegías amorosas. La tradición reelaboró el tema convirtiéndolo en un singular esbozo dramático de amor y muerte» (Ramón Menéndez Pidal, Flor nueva de romances viejos, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 19.ª ed., 1973, pág. 64).

En la línea de Menéndez Pidal, Diego Catalán (Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna, Madrid, Gredos, 1970, 11-55) confirmó el origen del romance de Juan del Encina y rastreó las diversas variantes del mismo, lo que revela su popularidad en zonas del norte de la península. Como observan Ramón Pérez Parejo y José Soto Vázquez, «el romance o pseudorromance trovadoresco de Juan del Encina que comienza “Yo me estaba reposando, durmiendo como solía...”, publicado por primera vez en 1496, constituye el origen y presenta buena parte de las claves argumentales (presentación de escenas, personajes, desarrollo, versos concretos) del romance de «El enamorado y la muerte», que se recreó a partir de entonces de forma popular, con toda probabilidad coincidiendo con el apogeo que experimentó el romancero a lo largo del siglo XVI y XVII» («La función del narrador en el romance de “El enamorado y la muerte”», Anuario de Estudios Filológicos, vol. XXXV, 2012, 167-179).

Una muestra de su pervivencia es que sigue interpretándose por cantautores y folcloristas, como Joaquín Díaz, que lo grabó en disco de vinilo, 1972, Movieplay / Warner Music Spain, con reedición en Warner 2012.

[124] Esta seguidilla gitana la tienen grabada cantaores actuales como Enrique Morente, y aparece recogida en las colecciones modernas como la Antología de la poesía moderna lírica en andaluz, pág. 310.

[125] La presente canción sigue interpretándose en la actualidad por los artistas flamencos.

[126] Además del Cancionero sevillano, Margit Frenk cita, entre otras fuentes, la de Andrade Caminha, Poesías inéditas, núm. 414. Aparece en las antologías de Cejador (La verdadera poesí a..., 8-3136; Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (Antología de la poesía española, núm. 135); José María Alín (El cancionero..., 371), Frenk (Lírica española de tipo popular, núm. 150 y Corpus de Antigua Lírica, 304 C), etc.

En las recopilaciones de Juan Vásquez se inserta el villancico completo:

Quiero dormir y no puedo,

qu'el amor me quita el sueño.

Manda pregonar el rey

por Granada y por Sevilla

que todo hombre namorado

que se case con su amiga.

Qu'el amor me quita el sueño.

Quiero dormir y no puedo,

qu'el amor me quita el sueño.

Que tod' hombre namorado

que se case con su amiga:

¿qué haré, triste cuytado,

qu'es ya casada la mía?

Qu'el amor me quita el sueño.

Quiero dormir y no puedo,

qu'el amor me quita el sueño.

(Juan Vásquez, Villancicos, núm. 14)

[127] Jarcha, 17: Muwaschaha: Todros Abû-l-'Afia (c. 1247-c. 1306). Panegírico en honor de su homónimo Todros Abû-l-'Afia. Aparece recogida por varios autores, con variantes: Francisco Cantera Burgos, «Versos españoles en las muassahas hispano-hebreas», Sefarad, IX (1949), 197-234: «Al-sabah bono, garme de ón venis / ya l '-y-sé que otri amas / a mibi non queris»; Menéndez Pidal, «Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar», Boletín de la Real Academia Española, XXXI (1951), 187-207: «Al-sabah bono, / garme d'on vienis: / ya l'í sé que otri amas / a mibi non quieris»; Borello, Jaryas andalusíes, Bahía Blanca, 1959 (Cuadernos del Sur): «Al-sabah bono, / garme d'on vienis; / ya l' í sé que otro amas, / a mibi non quieris / Al-sabah bono, garme de ón vienis»; García Gómez, Las jarchas romances de la serie árabe en su marco, Madrid, Alianza 1975: «As-sabah bono, / gar-me d 'on benes: / cYa lo šé k otri 'amaš, / e mib non qereš».

[128] Voz: Tomás Pavón; Guitarra: Melchor de Marchena, Sentimiento Flamenco, 2009 (Año: 1948), aparece grabada también en los repertorios de Antonio Mairena y Rafael Romero.

[129] Con variantes la recogen T. Braga, en Cancioneiro e romanceiro geral portuguez , II, pág. 11 y A. Thomaz Pires, en Cantos populares do Alemtejo, núm. 133. La incluye Enrique Morente en su repertorio.

[130] Lope de Vega, El castigo sin venganza, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 1990.

[131] Reproducido por Julio Cejador en La verdadera poesía española..., II, 1379.

[132] Como en otros muchos casos, se trata de refranes cantados. El que sirve de núcleo a esta copla («Cántaro que va a la fuente, al fin se quiebra») aparece en muchísimas colecciones de proverbios. La canción presenta también esta variante: «Cántaro que va a la fuente / va y viene mucho / que salga con victoria / lo dificulto». Puede consultarse el trabajo de Francisco Gutiérrez Carbajo, «Los refranes rimados en los cancioneros populares españoles de los siglos XIX y XX », en Actes del Col.loqui sobre canço tradicional, Reus, setembre 1990, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, págs., 309-326.

[133] Rodríguez Marín la recoge con el cambio de «me la pegaste» en el último verso.

[134] Con variantes la incluyen Furt en el Cancionero popular rioplatense, 1710; T. Braga en Cancioneiro e romanceiro geral portugués, II, pág. 110; A. Thomaz Pires, en Cantos populares do Alemtejo, número 206, y se inserta igualmente en el Cancionero del British Museum, Add. 18.706.

[135] Rodríguez Marín en nota a este canto reproduce la siguiente cantiga portuguesa (Braga, II, 102, 1): «Qualquer pessoa que chegue / A possuir-te ou gozar-te, / Será mais feliz do que eu, / Mas nâo mais capaz de amar-te».

[136] Se trata de una sincera canción original de Enrique Morente.

[137] Rodríguez Marín explica que es de Palau, y que el comienzo es el siguiente: «¡Cómo quieres que los aires / Cruce un pájaro sin alas».

[138] Observa Rodríguez Marín (El alma de Andalucía..., pág. 202) que desde que Catulo escribió: «... mulier cupido quod dicit amanti / In vento et rapida scribere oportet aqua», se ha repetido centenares de veces lo de escribir en el agua y en la arena.

Jorge de Montemayor en el primero de Los siete libros de Diana pone en boca de Sireno esta canción, que acompaña con el rabel:

Sobre el arena sentada

de aquel río, la vi yo,

do con el dedo escribió:

«Antes muerta que mudada».

¡Mira el amor lo que ordena,

que os viene a hacer creer

cosas dichas por mujer

y escritas en el arena».

(Jorge de Montemayor, Los siete libros de Diana, edición de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1991, que toma como base la editada en Barcelona, en casa de Jayme Cortey, 1561)

[139] Explica Rodríguez Marín (El alma de Andalucía..., pág. 200) que esta canción empezó a circular en Sevilla a los dos o tres meses de ser instalados en esta ciudad los coches Rippert, tranvías de tracción animal.

[140] La copla sigue interpretándose en la actualidad.

[141] Este motivo del verte / no verte cuenta con una larga tradición en la poesía popular y en la culta. En el Cancionero General de Hernando del Castillo, se inserta esta canción de Iñigo de Velasco:

Tan grandes males recibo

deste mal con quien peleo
que no me cuento por vivo
porque os vi porque no's veo.

Se incluye también en el Cancionero de Constantina (núm. 133):

Con dos cuidados guerreo
que me dan pena y suspiro:
el uno cuando no os veo,
el otro cuando vos miro.
Mirándoos, de amores muero
sin me poder remediar,
no os mirando desespero
por tornaros a mirar:
lo uno crece en suspiro:
lo otro causa desseo,
del que peno cuando os miro
y muero cuando no os veo.

(Cancionero de Juan Fernández de Constantina,ed. R. Foulché-Delbosc, Madrid,Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914)

A Juan Boscán pertenece esta canción, referida al mismo asunto:

¿Qué hare que por quereros
mis estremos con tan claros
que ni soy para miraros
ni puedo dexar de veros?

Yo no sé con vuestra ausencia
un punto vivir ausente
ni puedo sufrir presente,
señora, tan gran presencia.
De suerte, que por quereros
mis estremos son tan claros,
que ni soy para miraros
ni puedo dexar de veros.

(Juan Boscán, Canción, edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, a partir de la de Enrique Díez Canedo, Madrid, Calleja, 1917, cotejada con las ediciones críticas de Martín de Riquer, A. Comas y J. Molas, Barcelona, Facultad de Filología, 1957, y con las de Carlos Clavería, Barcelona, PPU, 1993; Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1995 y Madrid, Cátedra, 1999).

Gracián, por su parte, en su Agudeza y arte de ingenio inserta estas coplas pertenecientes a la Diana de Jorge de Montemayor:

Todo es uno para mí,

esperanza o no tenella,

que si hoy muero por vella,

mañana, porque la vi.

Mira, Pastora, mi suerte

si ha traído buen rodeo,

que si antes mi deseo

me hizo morir por verte

ya muero porque te veo.

(Baltasar Gracián, Agudeza y Arte de Ingenio, XLII, edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, II, 115)

Y en La vida es sueño (jornada I) de Calderón de la Barca se plantean las mismas contradicciones:

Ojos hidrópicos creo

que mis ojos deben ser;

pues cuando es muerte el beber,

beben más y desta suerte

viendo que el ver me da muerte

estoy muriendo por ver.

Pero véate yo y muera:

que no sé, rendido ya,

si el verte muerte me da,

el no verte qué me diera.

(Pedro Calderón de la Barca, La vida es sueño, edición de Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 2011, pág. 94)

[142] Se canta en la actualidad en el flamenco con variantes.

[143] En el folklore hispanoamericano se encuentran varias canciones referidas a este mismo asunto, como sucede en los Antiguos cantos populares argentinos (pág. 189) de Carrizo y en el Cancionero popular de Salta (pág. 392). Por su parte, la antigua lírica española ofrece ejemplos en los que se establece la misma comparación entre las penas y las olas del mar:

Van y vienen las olas,

las olas, madre,

a la orilla del mar,

mi pena con las que vienen,

mi bien con las que se van...

(Madrigali spagnoli, núm. 18, Bibl. Casanatense [Roma], ms. ed. C. Aubrun, Bulletin Hispanique, núm. 51 [1859], 269-290; Cancionero de la Casanatense, ed. Querol, Barcelona, 1981)

Pastor que un tiempo feliz

ya con lloros enmudece,

ve las penas que le acosan

en ondas que van y vienen.

(Cancionero de 1628, pág. 594: J. M. Blecua, edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, Madrid, 1945)

[144] Con la pequeña variante de «Que mis penas parecen...» la recogen los Romancerillos de Pisa, en Bulletin Hispanique, 65 (1925), pág. 230; Cejador, La verdadera poesía... 1-802; 7-2823; Sánchez Romeralo, El villancico, n. 192; Vicente Beltrán, La canci ón tradicional, n. 27; Frenk, Corpus..., n. 843 A, etc.

[145] Pedro Alberto Vila, Odarum (Quas vulgo madrigales apellamus). Barcelona, Jaume Cortey, 1561. 8o. B19, M134. La incluyen igualmente en sus recopilaciones Alonso y Blecua, Antología, 196; V. Beltrán, La canción tradicional, núm. 166; Frenk, Lírica española, n. 331, Corpus..., n. 843 B.

[146] Aparece en el Cancionero musical de Módena, n. 56, ed. C. Aubrun, Bulletin Hispanique, 52, 1950; en Cartapacios salmantinos, pág. 313 (R. Menéndez Pidal, Cartapacios literarios salmantinos del siglo xvi, en el Boletín de la Real Academia Española, 1914; Cejador, La verdadera poesía, 7-2812, 8-3085 y 1-889; Alonso y Blecua, Antología, n. 211; Sánchez Romeralo, El villancico, 570; Beltrán, La canción tradicional, 153; Alín, Cancionero, 628; Frenk, Lírica española, 628, Corpus, n. 241).

[147] En los cancioneros populares portugueses se encuentran ejemplos parecidos:

Quem a mim ouvir cantar

cuidará que estou alegre;

tenho o coraçao mais negro

que a tinta con que se escrebe.

(T. Braga, II, 41, 4; Pires, núm. 397)

[148] Se interpreta en la actualidad en el cante flamenco.

[149] Esta canción ya fue interpretada por tientos por don Antonio Chacón. En relación con ella, Ramon Soler Díaz se refiere a este villancico del siglo XVII de Ignacio Mur: «Madre mía aquel pajarillo / que canta en el ramo verde / rogadle vos que no cante / pues mi niña ya no me quiere».

[150] Góngora desarrolla todo el romancillo:

Lloraba la niña

(y tenía razón)

la prolija ausencia

de su ingrato amor.

Dejola tan niña,

que apenas creo yo

que tenía los años

que ha que la dejó.

Llorando la ausencia

del galán traidor,

la halla la Luna

y la deja el Sol

añadiendo siempre

pasión a pasión,

memoria a memoria

dolor a dolor.

Llorad, corazón,

que tenéis razón

.....

(Luis de Góngora, Obras completas, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, págs. 107-108).

[151] Lope de Vega, El peregrino en su patria, en Colección de obras sueltas, assi en prosa, como en verso, Imprenta de don Antonio de Sancha, 1777, tomo V, pág. 114.

[152] Antonio Machado y Álvarez reproduce en la nota a esta canción, bastante críptica, otra composición que contribuye a desvelar su sentido:

Ya no puede ser el cuervo

más negro que son las alas,

ya no pueden ser mis penas

más grandes que las pasadas.

Y añade que «La frase “el cuervo más negro que las alas” es proverbial y se halla en muchas composiciones populares» (Demófilo, Cantes, en nota 86 a la soleá de tres versos). En efecto, la sentencia alcanzó una gran difusión popular y se encuentra incluso en autores cultos, como Torres Villarroel, que en Historias de Historias (1736) —una obra que imita Cuento de cuentos de Quevedo— escribió: «... y el Cura se vino a buena; y viendo ya que el cuervo no podía ser más negro que las alas, buscó a Sebastián...» (Torres de Villarroel, Obras, t. XI, pág. 399, ed. facsímil, Biblioteca de Menéndez Pelayo).

[153] Rodríguez Marín en El alma de Andalucía..., pág. 265, reproduce un stornello toscano centrado en el mismo asunto y comenta que Luis Groto, el famoso Ciego de Adria (Rime..., Venecia, 1610, tomo I, fol. 23) comienza uno de sus sonetos comparando las estrellas del cielo y la arena de la playa.

[154] Sigue interpretándose en la actualidad en la copla flamenca.

[155] Rodríguez Marín en El alma de Andalucía ..., pág. 263, inserta una canción portuguesa recogida por Pires (n. 1686) referida al mismo asunto y un stornello toscano, y reproduce varios ejemplos de composiciones de autores cultos como los siguientes:

Siéntome a la ribera de estos ríos

donde estoy desterrado, y lloro tanto,

que los hacen crecer los ojos míos.

(Diego Hurtado de Mendoza, Obras poéticas, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1877, pág. 175)

Las lágrimas que salían,

con la fuerça que llevaban

las entrañas derretían,

las aguas acrecentaban,

las piedras enternecían.

(Villegas, Inventario, Medina del Campo, 1565, fol. 14 vto.)

Bebérmela quisiera

por volverle a llorar, si yo pudiera,

porque para mi fuego no presuma

que el golfo es más que la mayor espuma.

(Lope de Vega, La Dorotea, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra, 2002, acto IV)

[156] Esta canción la tiene grabada en su repertorio Camarón de la Isla.

[157] Cristóbal de Castillejo: «Ese mal que da tormento / a vuesa merced, señora, / en vos tiene el aposento; / mas yo soy el que lo siento, / mi alma la que lo llora. / Y de pura compasión / de veros sin alegría. / Se me quiebra el corazón. / Vos sentís vuestra pasión, / mas yo la vuestra y la mía» (Cristóbal de Castillejo, Obras de amores, Obras II, Obras de amores-Obras de conversación y pasatiempo, edición y notas de J. Domínguez Bordona, Madrid, Ediciones de La Lectura, 1927, pág. 39).

En La Celestina Melibea le dice a Calisto: «Y pues tú sientes tu pena sencilla y yo la de entrambos, tú solo tu dolor, yo el tuyo y el mío, conténtate con venir mañana a nuestra hora por las paredes de mi huerto...», ed. de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1990, acto XII.

[158] Se trata de un diálogo intertextual con la rima LXVI de Gustavo Adolfo Bécquer y con el título del hermoso poema de Luis Cernuda Donde habite el olvido.

[159] Hay multitud de romances y canciones populares, como observa Machado y Álvarez, dedicadas a conmemorar las desgraciadas muertes «de los ínclitos liberales Riego y Torrijos».

[160] El poeta popular recurre a la bella metáfora de las alas del corazón para lamentar la muerte de Riego. Comenta que es conocidísima la siguiente canción, que se acompaña con la música del himno de Riego:

El día que mataron

a Torrijo el valiente

se horrorizó la gente

y el cielo se nubló,

pero los liberales

juraron aquel día

que ellos se vengarían

de aquella vil traición.

¡Constitución o muerte!

¡Muerte o Constitución!

Y si no hubiese taco

meter a un servilón.

(Machado y Álvarez, Cantes flamencos,nota 20 a la seguiriya gitana núm. 37).

[161] Chorreles : hijos bata y bato: madre y padre.

[162] Esta canción, según Machado y Álvarez, es un buen testimonio del crédito y buena fama de que ordinariamente han disfrutado, no solo en la provincia de Cádiz sino en la de Sevilla, los médicos de aquella capital.

[163] La Cava, anota Demófilo, «es una calle del barrio de Triana (Sevilla) dividida en dos partes denominadas Cava Nueva y Cava Vieja. Esta calle, con la de San Juan y la de Pelay Correa, también en el mismo barrio, es, y ha sido de antiguo, el sitio donde habita la mayoría de los gitanos de Sevilla; por eso se encuentran a cada paso, en las coplas flamencas, alusiones a estas calles.

[164] Según comenta Félix Grande (Memoria del flamenco, 2, pág. 736), esta variante es atribuida a Manolo Caracol.

[165] Como explica Machado y Álvarez, la Colegiata es una iglesia de Jerez (Cádiz).

[166] Gustavo Adolfo Bécquer ilustra con esta canción el final de La venta de los gatos: «Lo que me parece escuchar tal como lo escuché entonces es este cantar que entonó una voz plañidera, turbando de repente el silencio de aquellos lugares:

En el carro de los muertos

ha pasado por aquí;

llevaba una mano fuera,

por ella la conocí.

Era el pobre muchacho, que estaba encerrado en una de las habitaciones de la venta, donde pasaba los días contemplando inmóvil el retrato de su amante sin pronunciar una palabra, sin comer apenas, sin llorar, sin que se abriesen sus labios más que para cantar esa copla tan sencilla y tan tierna, que encierra un poema de dolor que yo aprendí a descifrar entonces».

Salvador Rebés observa que esa versión es una ultracorrección de la original, que vio la luz en El Contemporáneo (28-29 de noviembre de 1862), y que diría así: «El carrito de los muertos / pasó por aquí, / como llevaba la manita fuera / yo la conocí», en «Jacint Verdaguer, colector de coplas andaluzas», en Pedro Piñero (ed.), De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, pág. 505.

Jacint Verdaguer la inserta con esta modalidad: «En el carro de los muertos / ayer pasó por aquí; / llevava la mano fuera, / por eso la conocí», recogida del manuscrito 1463/21 («26») de la Biblioteca de Catalunya por Salvador Rebés Molina, que la reproduce en «Jacint Verdaguer, colector de coplas andaluzas», en Pedro Piñero (ed.), De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, pág. 508.

[167] Si la copla anterior sigue la estructura de la soleá de cuatro versos, esta expresa el mismo pensamiento, pero con la estructura de la seguidilla gitana.

[168] Dice de esta canción Machado y Álvarez: «Es, a nuestro juicio, una bellísima copla; con poco que meditemos sobre ella se ve que encierra una delicadeza de primer orden: es necesario impedir que la gente vea la belleza profanada por la muerte; si esta idea tiernísima y delicada no se hubiese dado de algún modo en la mente del autor de la copla no la hubiese expresado; independientemente de la hermosura o la fealdad, es una costumbre general en España cubrir la cara de los difuntos con un lienzo, costumbre que parece nacida también de un sentimiento muy delicado». Don Francisco Rodríguez Marín reproduce estas palabras

de Demófilo y observa que «Luwig Uhland tomó asunto en ella para una delicadísima poesía que ha traducido al castellano Jaime Clark (t. IV de la Biblioteca Universal, págs. 51-52), Rodríguez Marín, Cantos populares españoles, nota 1794).

[169] Observa Demófilo que el «anónimo autor ha sabido inspirarse en la solemnidad del acto, presentándonos un verdadero cuadro en solo cuatro versos. Sea cualquiera el criterio con que la juzguemos, es fuerza reconocer en ella un sentido religioso profundo. Hay en esta copla, al mismo tiempo que ternura y sencillez, verdadera majestuosidad y elevación de pensamientos» (Machado y Álvarez, Cantes flamencos, nota 37 a la seguiriya gitana, núm. 82).

[170] Sacais: ojos, voz gitana.

[171] Puerta de Tierra: es uno de los monumentos más significativos de la ciudad de Cádiz, que separa, en la actualidad, el casco antiguo de la zona moderna.

[172] Rodríguez Marín observa que en Portugal la luna con cerco anuncia lluvia o desgracia, según el libro de Consiglieri Pedroso, Contribuçoes para uma Mytología. Esta canción popular fue una de las elegidas por Federico García Lorca para ilustrar su conferencia Importancia artística e histórica del primitivo canto andaluz, llamado cante jondo.

[173] Obras de Christóbal de Castillejo, Secretario del Emperador D. Fernando, por don Ramón Fernández, Madrid, Imprenta Real, MDCCXCII, Rimas, tomo XII, pág. 142.

Edición en formato digital: 2021

© De la introducción y notas: Francisco Gutiérrez Carbajo, 2021

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2021

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

catedra@catedra.com

ISBN ebook: 978-84-376-4314-4

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión, su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.

Conversión a formato digital: REGA

www.catedra.com